


THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon when we have the stars?
AS

M. Deri

MICHELANGELO



Michelangelo

(Nach dem Gemälde von Giuliano Bugiardini)

MICHELANGELO

NEUE BEITRÄGE
ZUR ERKLÄRUNG SEINER WERKE

VON

CARL JUSTI

Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem.



MIT 41 TAFELN

BERLIN 1909
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

Vorwort

DER Plan der hier den Freunden Michelangelos vorgelegten Arbeit geht bis in den Anfang der neunziger Jahre zurück. Die Idee des Verfassers war eine freie Discussion der einzelnen Werke, ungenirt durch die übliche Einschaltung in die Erzählung seiner Lebensgeschichte. Zweifel ob sich je Zeit und Muße zur Ausführung finden würden, bestimmten ihn im letzten Jahr des vergangenen Säculums zur ausführlichen Bearbeitung der beiden Abhandlungen über die sistinische Capelle und das Juliusdenkmal. Die jetzt gebotenen Artikel wurden dann in der Zeit von 1901—7 auf Zureden von Freunden skizzirt — ich berichte dies alles, um zu constatiren, daß die Entstehung der Schrift zurückreicht vor den Eintritt der Sturmflut von Michelangelo-Publicationen — sämtlich vortrefflich und dankenswert — später hätte ich wohl kaum den Mut gehabt noch Eulen nach Athen zu tragen. Denn sogar die Selbstüberschätzung eines Autors — auch wenn er wähnte, mehr neues und besseres vorbringen zu können, als der Natur der Sache nach wahrscheinlich sein mag — konnte wohl darüber täuschen, daß der Kreis der Leserwelt, auf den man hier zu rechnen pflegt, jetzt nicht ohne Schrecken das Erscheinen noch einer Michelangelomonographie begrüßen würde. Und wirklich, als der Verfasser an dem Punkt stand, der Zurichtung seiner Skizzen für die Presse näher zu treten, stellte sich ein wachsendes Widerstreben ein, also daß die damals (1907) eintreffende Offerte einer Sammlung meiner spanischen Miscellaneen von Seite des Herrn Verlegers zwar als Störung, aber eigentlich willkommene Störung wirkte.

Als aber nach deren Erscheinen die alten Manuscripte neuerdings anfingen mich zu beunruhigen, entschloß ich mich wenigstens

zu einer Art Compromiß — einer Auswahl: nach dem Witz des alten Hesiod, daß die Hälfte mehr sei als das Ganze. Ich verzichtete auf Vollständigkeit der Werke, in Fällen wo das was ich zu sagen hatte weniger erheblich und vom geltenden abweichend schien; beschränkte mich auch auf die ausgeführten Werke, mit Ausschluß der nur im Stand der Skizze uns überkommenen. Blos die Jugendwerke sind vollständig aufgenommen; von späterem außer den zwei großen Monumentalschöpfungen einiges aus deren Nachbarschaft. Dagegen wurde ein längerer Schlußabschnitt hinzugefügt, Skizzen zur Charakteristik des Menschen und Künstlers. —

Noch ein Wort über das Bildnis: Es ist das in der Casa Buonarroti ausgestellte Gemälde des Michelangelo befreundeten Bugiardini. Obwohl von der Hand eines mittelmäßigen Künstlers, darf man sich doch wundern, daß noch Niemand eingefallen ist, die Leser der Lebensgeschichte durch seine Reproduction zu erbauen. Es ist das einzige, so uns von dem großen Mann vor den Veränderungen des Alters eine Vorstellung giebt. Sehr verschieden scheint es von dem gewiß großartigen und hochcharakteristischen Greisenhaupt — verschieden im Eindruck, denn die constanten Elemente der Züge sind vollständig wiedererkennbar. Aber man möchte fragen, was uns denn zwingt, den Urheber des David und der Delphica immer nur in der Gestalt zu sehen, wo er schon des Meißels müde war, ja auf die Kunst, der er gedient, zuweilen als Abgötterei zurücksah. Das turbanartig ums Haupt geschlungene Seidentuch ist dasselbe was noch heute die italienischen Bildhauer im Atelier als Schutz vor dem Marmorstaub umlegen. Dieser Michelangelo entspricht wohl mehr dem Bilde, das ein phantasievoller Verehrer sich von ihm machen möchte, wie er etwa im Atelier, vor seinem Marmor stehend, nach dem Eintretenden hinsah. — Als Contraststück ist dem Schlußabschnitt ein Bild der Altersruine vorgesetzt, das der Portugiese Francisco d'Hollanda aus Rom mitgebracht. Zu grunde lag eine photographische Aufnahme, die der zu früh der Wissenschaft entrissene Charles Graux im Jahre 1879 im Escorial auf des Verfassers Anregung gemacht hatte. —

Inhaltsverzeichnis

DIE JUGENDWERKE

Die Jugendwerke Michelangelos

MICHELANGELO in der Vorstellung früherer Zeiten ist der römische Michelangelo, wie auch sein äußerer Mensch nur als der gewaltige, tiefdurchfurchte Greisenkopf bekannt war. Aus den römischen Werken (mit Einschluß der Medici-Kapelle) schöpfte man die Formel seiner Kunst. Ihr Grundzug war eine erhabene Monotonie, — heroische Gliedmaßen, hochgespannte Kraftäußerung, auffallende, berückende Geberdensprache. Das letzte Riesenwerk des Künstlers galt als seine vollkommenste Offenbarung. Diese Art war freilich geeignet, der Phantasie und Erinnerung sich einzuprägen; es war nicht schwer ihn wiederzuerkennen, beinahe sogar nachzuahmen. Seine Menschen, sagte man wohl, sind Wesen einer andern Welt als die unsrige; aber man fügte hinzu: nach seinem eignen Bilde geschaffen. Er gestaltet was ihm vorkommt mit souveräner Willkür, wirft es in die Gußformen seiner Phantasie, unbekümmert um Angemessenheit und Überlieferung. Heilige und Teufel, Propheten und Helden, Götter, Menschen und Halbgötter, es waren alle Wesen desselben Stammes. Er verschmäht den Anschluß an die individuelle Natur, also die einzig wirkliche? aber er bindet sich auch nicht an die üblichen, allgemeinen Verhältnisse und Normen menschlicher Gestalt. Die Kunst ist Selbstverkündigung: darin soll seine Modernität liegen.

So war es nicht von Anbeginn. In dem was er in jungen Jahren gemacht, vor dem Ruf des Papstes, der ihn in neue Bahnen warf, ist nichts von jener grandiosen Einförmigkeit. Obwohl diesen Werken der Stempel seiner Persönlichkeit keineswegs fehlt für den, der versucht hat ihn sich aufschließen zu lassen, ihr gemeinsames Merkmal ist eher Mannigfaltigkeit, dieser Gegenpart der Einheit:

also der andere Grundpfeiler aller Harmonie, Schönheit und Kunst. Der Wechsel herrscht, bis zum Zusammenhangslosen: die Werke folgen ja, wie sie die Umstände, nach- und nebeneinander, ihm zuführen. Eine fast absolute Mannigfaltigkeit; — nicht blos in den Stoffen, antikheidnischen, kirchlichen, alttestamentlichen, florentinischen; Götter, Heilige und Heroen; auch in Stil und Manier; man findet sogar ihn selbst, wie er in späteren Jahren aussah, ja er ist sich selbst unähnlich. Freistatuen und Gruppen, Reliefs jeder Klasse, Colosse und Statuetten, in Malerei übersetzte Plastik und in Stein ausgeführte Gemälde. Und jedes einzelne Stück ist *sui generis.*

Dort fühlt man sich im Zeit- und Raumlosen, man wandelt unter Geschlechtern der Urzeit und Utopiens: hier fühlt man doch, wie er die in der reichen Cultur der Vaterstadt angesponnenen Fäden fortführt, wenn auch in einem ganz besonderen, unerhörten Zug. Solche Wandlungen waren in jenen Tagen einer Übergangsepoche nichts ungewöhnliches. Während im vollen Quattro- und Cinquecento Künstler genug vorkommen, die von dem Moment an wo sie mit eigener Mundart hervortreten, (abgesehen von den Änderungen der Jahre) sich gleich bleiben, begegnen an der Scheide des Jahrhunderts andere, die man, ohne die Zeugnisse, in ihren eigenen Werken oft nicht wiedererkennen würde. Meist kam der Anstoß dieser Wandlungen freilich von außen, aus den Centren des Kunstlebens, doch bei Michelangelo fallen solche Einflüsse weg: seine Wandlung gleicht keiner: an Großartigkeit, Merkwürdigkeit und Spontaneität.

Die Ursache dieser Wandlung liegt nicht etwa in einem Fortschritt, im reifenden Vermögen; noch in Veränderungen der Grundsätze; sie liegt vorzüglich in der Art der an ihn herantretenden Aufgaben. In dem florentinischen Jahrzehnt war seine künstlerische Produktivität bestimmt durch den Zufall, die Folge der Aufträge; mit dem Eintritt in des Papstes Dienste ist er fast ganz in Anspruch genommen durch umfangreiche, ihn für Jahrzehnte absorbierende Unternehmungen. Diese binden, aber befreien ihn auch: sie führen zu einer systematischen, umfassenden Verwendung plastischer Motive, schließen ihn von wechselnden, äußeren Anregungen ab, ein in seine selbstgeschaffene, im Grunde bedeutendere Welt, in der er als einsamer Prometheus waltet.

Als man diesen Jugendwerken größere Aufmerksamkeit zuwandte, sie zum Theil erst entdeckte, blieb die Phantasie doch unter dem Bann jener Riesenerscheinung. Sie waren deren Vorgeschichte. Ihr Verständnis schien darin zu bestehen, daß man die Keime, die Spuren jenes späteren, des wahren, ganzen, echten Michelangelo in ihnen entdeckte. Er hatte sich selbst noch nicht gefunden. Aber er entledigt sich nach und nach der Hüllen, in denen er die Bühne betreten. Früher hatte man vor diesen Bildwerken wohl die befremdete Frage gehört: Ist das Michelangelo? Noch jetzt gesteht man zuweilen, aus diesen oder jenen Werken nichts machen zu können. Und wo die Dokumente nicht den Zweifeln den Weg vertreten, spricht man ihm Werke ab, wo die Echtheit aus den Poren quillt; aber mit Gründen, die leicht auch gegen die Unerschütterlichen geltend gemacht werden könnten. Jedenfalls gilt es als Ziel wissenschaftlicher Behandlung, durch die Reihen der Jugendwerke mit evolutionistischer Stetigkeit, Notwendigkeit den späteren Michelangelo entstehen zu lassen. Dieses Bemühen möchte ich Berufeneren, an denen es ja keineswegs fehlt, überlassen. Ich begnüge mich mit dem Versuche, die Werke so viel als möglich aus sich selbst zu begreifen und aus den Umständen ihrer Entstehung das was er gewollt hat und gemacht hat zu ergründen, wozu man in der Eile, nach vor- und rückwärts und nach beiden Seiten herumzuschauen, nach Ausstrahlungen und Reflexen zu spähen, oft keine Zeit übrig zu haben scheint.

Jedes Kunstwerk das den Namen verdient, ist vor allem ein Wesen für sich und für sich da. Man sollte vor allem begreifen, was es ist und dabei an nichts in der Welt denken. Wenn man aber auch sonst nichts darüber zu sagen weiß, wird man doch immer leicht beredte Perioden finden, wenn man ergründet, was es nicht mehr ist und beinahe schon ist und noch nicht ist.

Man muß auch gestehen, daß keine Werke in der Welt sich weniger zur Bearbeitung nach dieser Methode eignen als die Michelangelos.

Man versuche nur einmal, wenn man soviel Phantasie, Offenheit und Selbsterkenntnis besitzt, sich vorzustellen, wie man von diesen Jugendwerken sprechen würde, wenn ihr Urheber etwa im Jahre 1505 statt nach Rom, ins Elysium abgerufen worden wäre? wie es Masaccio, Giorgione und Raphael beschieden war. Obwohl

er die Welt nicht so voll von sich gemacht hätte, kein so dröhnendes Echo gefunden, man würde ihn zunächst doch wohl höher stellen als Verrocchio, Donatello, Sansovino; aber wie müßte seine Charakteristik ausfallen! Niemand würde sich bedenken, in diesen ersten Werken, statt des Prologs, das Drama selbst zu bewundern. Man hätte seine Freiheit von Manier bemerkt, die Vielgestaltigkeit und Anpassungsfähigkeit; die Zurückhaltung im Affekt, die Vorliebe für schöne, normale, jugendliche Formen. Ein elastischer, wechselbedürftiger Geist, offen gegen die Welt. In seinem Vollgefühl eines jeder Situation gewachsenen Vermögens würde man etwas kühnes, herausforderndes entdecken: von den Kunststücken seiner grünen Jahre an bis zu der genialen Bravourleistung eines David: er ist in allen Sätteln gerecht. Und wer weiß, dies kurze Leben hätte man für ganz komplet erklärt, und dann in jenem Symbol kampfrüstiger Freiheitsliebe, und in dem unerreichten Bild heiliger Schmerzen die Akme seiner Laufbahn angestaunt, in einer Madonna Doni, einem Matthäus aber vielleicht die Spuren des Verfalls erkannt, und vermutet, er habe sterben müssen, nachdem er sich siegreich mit dem größten seiner Zeit gemessen. Und haben nicht in der That die so ihn damals begleiteten, diese Werke für eine Akme gehalten? wie Benvenuto den Carton über die Sistina stellte, Vasari den David über alle Statuen alter und neuer Zeit.

Denn liegt nicht in jener erstaunlichen Mannigfaltigkeit, wo oft das heterogenste sich auf dem Fuße folgt, grade das Merkmal einer ungewöhnlichen Kraft? Nicht geringerer wie in der späteren Bewältigung großer Maschinen, der Erweckung titanischer Geschlechter. „Die Vollkommenheit, sagt Voltaire, würde sein, seinen Stil stets dem Stoff gemäß zu sortiren; aber wer kann Meister sein über die Gewohnheit und sein Genie nach Belieben biegen!“[1]) Die echte Größe bewährt sich nicht (wie man sich wohl einbildet) indem sie sich schrankenlos „auslebt“, sondern in Selbstbeherrschung und Anpassungsfähigkeit. Die Abnahme dieser Fähigkeit, der Subjektivismus, erschien Goethe ein Zeichen des Sinkens. Der Schwache verkündigt sich selbst und seine Träume von den Dingen. Aber

---

[1]) La perfection consisterait à savoir assortir toujours son style à la matière qu'on traite; mais qui peut être le maître de son habitude, et ployer son génie à son gré.

wie man die Natur erkennt, indem man sie ausfragt, und beherrscht indem man sich ihr unterwirft: so ist auch der Weg zur Freiheit, überhaupt zu Verdienst jeder Art, Gehorsam und Entsagung. —

Oder — das Phantasieexperiment fortzusetzen! — man nehme den Fall, die Welt hätte lange nur den Mann Michelangelo, den römischen Michelangelo gekannt, und alle diese Jugendwerke (wie einige von ihnen) wären, unbezeugt durch Contrakte und alte Biographen, namenlos ausgegraben worden. Was für ein kritisches Schauspiel würde sich da aufthun, nach heutiger Methode. Man hätte vielleicht seine Hand vermutet im Carton, in der Madonna Doni; aber sollte man sich auch dazu entschlossen haben vor der Pietà, dem Bacchus? Die echten Werke würde man gewiß ganz anders placiren als die schriftlichen Documente uns jetzt nötigen. Das Centaurenrelief wäre wohl zu allerletzt gekommen, denn es hat alle Qualitäten des großen Bildhauers im Grad der Reife — es hat ihn selbst als Greis in Erstaunen gesetzt, — etwa in die Zeit der Cavalierizeichnungen. Die Madonna Doni würde man für ein Nebenprodukt der Sistina erklären. Und den Matthäus wollte ja ein Mann wie Burckhardt, gegen die Zeugnisse, nach dem Stil seiner Spätzeit zuweisen. Benachbarte Stücke, wie Centaurenrelief und Madonna an der Treppe, hätte man himmelweit auseinandergerückt.

Es soll hiermit nur gesagt sein: diese Folge der Jugendwerke ist reich an Rätseln und Überraschungen. Und einem solchen Proteus will man vorschreiben, daß er diese Falte oder Bewegung, die er in diesem Jahr machte, im vorigen noch nicht hätte machen können, und nicht mehr im nächsten! Solche stilkritische Scherze gelten heute als Höhe der Wissenschaft!

In jener ersten Zeit waren eben die bedeutendsten Schöpfungen Michelangelos keine Werke seiner Wahl: ein Geschenk des Zufalls. Mit Ausnahme der wenigen, die er auf eigene Hand unternommen, wie des Hercules, und vielleicht der frühesten Reliefs. Zufall heißt nicht Willkür; die Stoffe waren dem traditionellen Kreis plastischer Aufgaben entnommen: was dem Geist dieser Kunst widerstrebte, war ausgeschlossen: wir befinden uns noch nicht in einer Zeit ästhetischer Anarchie. Doch lassen sich Schlüsse ziehen aus dem was völlig fehlt, z. B. das Bildnis und jene figurenreichen Scenen, in denen Donatello groß war. Immerhin ist Vorsicht geboten, wenn man

in der Folge dieser Werke etwa die Anhaltspunkte zum Aufbau eines Processes zu ermitteln unternimmt. Zwar sagt man: der Gegenstand ist nichts, die Kunst alles. Aber selbst wenn dem so wäre: so wird man doch nicht leugnen können, daß die Gegenstände sehr verschieden sind in künstlerischer Dankbarkeit, in den gebotenen Gelegenheiten, des Meisters Mittel und Geist in Spiel zu setzen. Sein Vermögen enthält in einem gegebenen Moment viele Möglichkeiten, die ein Auftrag in glücklichen Fällen wohl mit harmonischer Vollständigkeit, oft aber nur fragmentarisch ans Licht bringt. Ein solcher Auftrag kann Werte zu Tage fördern, die das Bild des Meisters wesentlich modifizieren, unvermutet bereichern; ein anderer kann Züge, auf die der innere Trieb hindrängte, zurückhalten; sie bleiben latent. Ein seltsamer Irrtum, die Werke so zu behandeln, als ob in jedem der ganze Mann enthalten sei, in diesem Moment. Wieviel Skizzen blieben auf dem Papier, Jahrhunderte lang ein Geheimnis, oder gingen unter: hätte er Gelegenheit gefunden sie auszuführen (z. B. gewisse Madonnenzeichnungen) nicht nur die Reihenfolge wäre eine andere, auch seine Charakteristik würde gewiß anders ausgefallen sein. Das gleichgiltige Thema wird vielleicht nur längst gewonnenes anregen; der glückliche Einfall eines Gönners kann Dinge offenbaren, von denen wir sonst keine Ahnung bekommen hätten. Züge die nacheinander auftreten, brauchen nicht nacheinander erschaffen zu sein, und was als spontanes Moment der Entwicklung erscheint, hat vielleicht ein Auftrag ihm entgegengeworfen, indem er ihn, widerstrebend, brütender Selbstwiederholung entriß. Ohne den französischen Cardinal würden wir keine Pietà haben.

Der große Künstler gleicht dem Adler, der aus Wolkenhöhe, den weiten Raum beherrschend, die Punkte erspäht, auf die er herabschwebt; in gewissen Darstellungen kann er einem vorkommen wie der Maulwurf, der seinen unterirdischen Gang stetig und blindlings verfolgt.

Nichts ist illusorischer als die Bestimmung der Folge nach inneren Gründen und die nachträgliche Construction des nach äußeren Daten ermittelten: Jemand machte sich anheischig, für jede Folge, die sich etwa aus dem Würfelbecher ergäbe, überzeugende Beweise zu erbringen.

Da möchte man lieber darauf verzichten, ein inneres Gesetz

dieser Folge zu ergründen, nach Abzug dessen was durch Gegenstand und Situation bedingt war, einen Rest formaler Momente herauszudestilliren, die als Punkte einer notwendigen Entwicklung gelten könnten. Dagegen läge ein Reiz sogar und eine Art Vernunft in der Vorführung der Werke unter der Form, die ein sprachgelehrter Dichter die planetarische nannte. „In jedem — geht ein Abenteuer an und zu Ende, und das nächstfolgende entspringt nicht aus dem vorhergehenden; sondern mit diesem zugleich aus dem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, dem Charakter des Künstlers. Man sieht die Handlung nicht fortschreiten, und doch ist zuletzt das Ziel erreicht; die Darstellung geht nicht vorwärts, sondern dreht sich im Kreise: die Anordnung ist eben *planetarisch.*“

Lehrjahre

Learnings — which he took
As we do air, fast as 't was ministered,
And in's spring became a harvest.
CYMBELINE I, 1.

WER Aufschluß sucht über die Anfänge Michelangelos, und nun die bequemste und nächstliegende Quelle, die zeitgenössischen Berichte ihm nahestehender Künstler, eines Freundes und eines Schülers erwartungsvoll vornimmt, findet sich angesichts zweier sehr verschiedenartigen, ja sich gründlich widersprechenden Darstellungen — die eine nicht ohne innere Wahrscheinlichkeit, die andere doch wohl gestützt auf Winke des Meisters selbst. Nach dieser war er Autodidakt, wenn es je einen gegeben hat; nach der anderen hat er, nacheinander, die Schulen zweier hervorragenden, berufenen Meister durchgemacht, eines Malers und eines Bildhauers; und beide, denen ihn sein guter Stern zuführte, die rechten Männer für Einführung in die Kunstüberlieferung der Vaterstadt, geeignet ihm mit dem, was man florentinisches Quattrocento nennt, Fühlung zu geben.

Domenico Ghirlandajo war der beste Lehrer der Stadt, der Maler, auf den sich des Vaters Auge richten mußte, als er das Talent des Sohnes und seine entschiedene Neigung zur Kunst bemerkte. Diese Begabung und vielleicht die durch häusliche Versuche bereits erworbene Geschicklichkeit des dreizehnjährigen Knaben erwies sich als so erheblich, daß er sogleich unter die Gehilfen erster Classe eingestellt werden konnte, für drei Jahre; wenn er aber die Prämie erhalten hat, so wird er auch für den Meister gearbeitet haben, und der hatte viele Hände nötig im Chor von S. Maria Novella. Unter den Gewölben dieser Kirche, „seine Braut“ nannte er sie später, befand sich also seine Akademie. Und wo und wann sollte er die Kunst des Fresco gelernt haben, in der

er das Riesenwerk der sixtinischen Capelle ausführte? Wenn er im Alter bedauert, nicht sofort (*di pronto*) an die Bildhauerei gekommen zu sein, so müssen doch die Maleranfänge mehr gewesen sein, als rasch aufgegebene Versuche. Dann ist er freilich zur Schwesterkunst entwichen, aber nicht aus eigener Initiative, etwa weil er des Malens satt geworden wäre oder weil der plastische Trieb sich gebieterisch meldete, nein, durch einen Zufall. Es kam eine Anfrage Lorenzo Magnificos wegen Vorschlägen für die Bildhauerschule im Garten von S. Marco. Ghirlandajo wählte ihn und seinen Freund Granacci. Er mochte gefunden haben, daß ein Jüngling von seinem Temperament für die geduldige Arbeit der Ausführung fremder Cartons nicht tauge, kleine Reibereien mögen vorgekommen sein. Hat er also den unbequem gewordenen Schüler (etwas kühn) fortloben wollen? Aber vielleicht kam bei diesen Verhandlungen heraus, daß Michelangelo sich auch die Florentiner Sculpturen angesehen hatte und über dergleichen gescheit discutirte. Wie dem auch sei, Ghirlandajo hat ihn nicht blos in die Malerei eingeführt: er hat in ihm den Bildhauer erkannt, ihn unerwartet und auf eigenen Antrieb an die Pforten dieser Kunst und die des Hauses Medici geführt. Ihm verdankte er, daß er so früh in sein Fahrwasser kam.

Und in was für eine Schule sah er sich da versetzt! Dieses mediceische Casino im Garten von S. Marco, vor einem Jahrzehnt etwa von Lorenzo erworben als der künftige Witwensitz seiner zweiten Gattin auch Casino di Mª Clarice genannt, war seit 1488 eine Statuenvilla geworden, wo Michelangelo nach seinem eigenen Bekenntnis den entscheidenden Eindruck der Antike empfing. Die Loggia, die Baumgänge (*viali*) waren mit antiken Statuen besetzt, wie in Rom die Gärten Cesi und della Valle im XVI, die Villa Albani im XVIII Jahrhundert. Hier standen die Marmorwerke, die Lorenzo von Cosimo geerbt, selbst erworben und geschenkt erhalten hatte. Jene hatte Donatello restaurirt. Guardian der Villa und Vorsteher der Schule war Bertoldo, Lorenzos Leibbildhauer, ein Schüler Donatellos, und ganz von Ideen der Alten erfüllt. Lorenzo, der die classische Kleinkunst liebte, pflegte ihn mit Ausführung antikisirender Motive, Einfälle und Copien in Bronze zu beschäftigen. Er war damals freilich ein Siebziger, konnte nicht mehr arbeiten, sagt Vasari, doch war er ein guter Lehrer, groß im Technischen (*molto pratico*). Es war wieder eine Art Akademie, in

der sich bald ein Wettstreit aufstrebender Talente entspann. Lorenzo beobachtete diese mit persönlichem Interesse, denn es hatte ihm Gedanken gemacht, daß nach und nach die großen Bildhauer dahingegangen waren ohne ebenbürtige Nachfolger. Verrocchio war eben in Venedig gestorben (1488), zwanzig Jahre nach Donatello. Kein glänzenderes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit dieser Schule konnte es geben, als daß Michelangelo mit einer Arbeit wie das Centaurenrelief daraus hervorging. —

Dies Gemälde seiner Anfänge in Vasaris Buch (1550) muß dem alten Michelangelo in hohem Grade verkehrt erschienen sein. Er sollte von der Bottega des Ghirlandajo den Ausgang genommen haben, seine Kunst dessen Disciplin verdanken. So pflegte Domenicos Sohn Ridolfo zu erzählen. Er, dem die Schönheit als Leuchte seiner Kunst vom Himmel verliehen war, der diesem Licht allein verdankte, was er je wertvolles hervorgebracht! Man höre seinen Condivi. Da leugnet er, je in einem Schulverhältnis zu irgend Jemand gestanden zu haben. Frei herumschweifend hat er abgezeichnet was ihn anzog, ohne feste Stätte und Studio (*non havendo nè fermo luogo nè studio*). Der Zufall hat ihn (in Gestalt eines gleichalterigen Kameraden) mit Mustern und Werkzeugen der zeichnenden Künste bekannt gemacht. Dieser Freund hat ihn mitgenommen an Orte, wo etwas interessantes in Arbeit war. Davon hat er profitirt; unter anderem auch in Ghirlandajos Atelier. Bertoldo würdigt er nicht einmal der Nennung. Seine Akademie war die Stadt Florenz. Aber auch keines von den großen Künstlernamen des Jahrhunderts hat er je dankend gedacht, keines Eindrucks fürs Leben, keines geistigen Impulses von dort. Ghirlandajo besonders hat ihm nie eine Hilfe irgend welcher Art gewährt; er hat ihm sogar sein römisches Skizzenbuch verweigert — obwohl es nur geringwertige Sachen enthielt, Hirten mit ihren Herden, Ruinen, Landschaften und dergleichen. Seine ersten originellen Leistungen: die colorirte Kopie nach Martin Schöns Kupferstich, die Skizze des Gerüstes in S. Maria Novella mit den Malern darauf, erwecken niedrige Regungen des Neids. Dann führt ihn der Zufall einmal in jenes Mediceische Statuencasino, und nun will er da nicht wieder weg, betritt von stundan kein Maleratelier mehr. Aber die Griechenbilder sind es, die's ihm angethan haben; und die ihm bei der neuen Praxis behilflich waren, es sind die Steinmetzen, die die Mauern und Ornamente einer dort

angelegten Bibliothek herrichten. Diese gutmütigen Leute geben ihm ein Stück Marmor nebst den Instrumenten *(ferri)*, mit denen er sein Erstlingswerk, den Faunskopf, nach einem im dortigen Schotter entdeckten alten Kopf gemeißelt hat. Auf den wird zufällig Lorenzo aufmerksam, und nun ist sein Glück gemacht, er ist in seinem Fahrwasser.

So hatte er seinen Weg zur Meisterschaft also ganz ohne Führer durchmessen, als Autodidakt, ein Robinson Crusoe der Kunst, mitten in der kunstgebildetsten, geistig lebendigsten Stadt der Welt. Die Stadt Florenz war seine Erzieherin. Auf jenen Streifzügen hat sie dem weichen Thon der jungen Phantasie ihren Stempel aufgedrückt. Diese Ansicht hat etwas für sich. Denn das Thema ihrer Musik ist ja jener eigenartige, bezaubernde Akkord von Mächtigkeit und Eleganz, Colossalem und Zierlichem — ihr Symbol die Kathedrale: hier die Riesenkuppel, ihren Schatten über ganz Toskana breitend (so sagt Alberti); dort der wie aus Elfenbein geschnitzte Campanile; diese Paläste aus cyclopischen Rusticaquadern mit den griechischen Gesimsen und den gothischen Fenstern — deren einen der Knabe sogar bewohnt hat. Es ist der Palast, in dessen Cortile die stolzeste aller Inschriften verkündet: Hier sind die Wissenschaften wiedergefunden worden! Hier ist die Cultur wieder aufgelebt! Zwischen der freudlosen, geistigöden Kindheit im väterlichen Hause, wo die Kunst als Verlust an Kaste galt, und seiner späteren Werkstatt unter Steinmetzen, diese kurze Lehrzeit unter einem Dache mit Humanisten, Oratoren, Poeten, wo der Funke der Dichtkunst sich in ihm entzündet, seinen immer schwer bewölkten Lebenshimmel als treuer Stern durchleuchtend. Dem verdankte er, daß er einst mit Vittoria Gespräche führen konnte, hoffähig in der höheren Ordnung der Geister.

Hier streicht er also die Meister der Zunft. Keine Undankbarkeit war es. Er konnte die Freunde hinweisen auf Namen anderen Klangs, die seinen Lebensmorgen umgaben, ihn liebten und förderten. Aber es sind keine Leute vom Metier: es ist der Humanist und Poet Angelo Poliziano, der ihm ein schönes Thema gegeben hat; es ist Lorenzo selbst, der dem Knaben die Gemmen und das Münzcabinet zeigt und erklärt. Und doch auch ein Maler: Francesco Granacci, freilich selbst ein Schüler Ghirlandajos — und einer seiner treuesten. Die ganze, für die Nachwelt so wichtige Geschichte

seiner Anfänge scheint ihm nur der Mühe wert davon zu reden, um diesem ein Denkmal der Freundschaft zu errichten!

Er ist es, der sein Talent entdeckt, ihm schon im Elternhaus Materialien und Vorlagen mitbringt, ihn antreibt, sich der Malerei zu widmen. Er ist sein Führer in dem Labyrinth der Kunststadt. Er hat ihn in die Ateliers gebracht und in den Mediceergarten. Kein Lehrer der Kunst also, aber ein treuergebener, kluger, unermüdlicher Amanuensis. Dieser Francesco scheint wirklich alle die Eigenschaften besessen zu haben, die an einem Freunde Michelangelos unerläßlich waren. Denn Michelangelo gehörte zu denen, wo Gegensatz von Temperament und Gemütsart die erste Bedingung eines dauernden Seelenbundes ist. Sein leichtblütiges Temperament war dessen melancholischem völlig entgegengesetzt. Er liebte die Freude und machte sich wenig Gedanken, sagt Vasari. Allem Unangenehmen ging er aus dem Weg: nichts durfte ihn in seinem Behagen stören. Sein Talent war freilich nur mäßig: er trieb die Kunst mehr zum Zeitvertreib denn als Erwerbsquelle. Der Cicerone vermißt in ihm „höhere Eigentümlichkeit“. Er war aber ein schöner Jüngling; als Filippino im Carmine die Scene vollendete, wo Petrus den Königssohn erweckt, nahm er ihn zum Modell der knienden nackten Knabenfigur. In seinem Element war er, wo es galt Theaterperspectiven, Maskeraden und Processionen zu entwerfen, *canti carnevaleschi*, zu denen Lorenzo selbst die Verse machte. Bei dem Besuch Leos X finden wir ihn wieder, mit Aristotele da San Gallo den Triumphbogen gegenüber dem Thor der Badia herrichtend, wo er auch in Chiaroscuro Historien mit *bellissime fantasie* und Reliefs liefert.

Der junge Michelangelo, der sonst Meister und Gesellen nur kritisirte, höhnte, corrigirte, war Francesco gegenüber wie verwandelt. Mit Niemanden sonst verhandelte er seine Angelegenheiten, keinem offenbarte er, was er von Dingen der Kunst wußte. Und diese älteste Freundschaft war auch die langlebigste. Der fünf Jahre ältere Mentor nahm es nicht krumm, daß jener so hoch gestiegen war, ihn so tief unten zurückgelassen hatte. Er studirt nach seinem Carton, hilft ihm bei der Frescomalerei für die päpstliche Capelle und läßt sich mit den andern Florentinern fortschicken. Zuletzt taucht er noch einmal auf, bei der Belagerung der Stadt Florenz, als Michelangelo nach Venedig entwichen ist, wo er die von der treuen

Catarina gepackten Habseligkeiten vor der drohenden Confiscation rettet.

Diese vom Meister selbst inspirirte, insofern echte Skizze seines Werdegangs sollte alsbald scharfen Widerspruch erwecken, eben von seiten Vasaris, gegen dessen Erzählung sie ja gerichtet war. Sie enthalte, wirft dieser ihm vor, reine Erfindungen (*n'ha detto cose che mai non furono*) und Auslassungen vieler merkwürdiger Sachen (*e lassatone molte che son degne d'esser notate*).

Beide Berichte fordern die Kritik heraus: der eine beruht auf Hörensagen und wird von ihm selbst abgelehnt, der andere hat zwar autobiographischen Wert, aber die Tendenz und der Widerspruchsgeist ist doch zu durchsichtig. Während Bertoldo einfach übergangen ist, so wird Ghirlandajos Verdienst nicht ohne Heftigkeit bestritten. Den nächsten Anlaß gab wohl die Ruhmredigkeit der Sippe, nebst den wiederauflebenden Erinnerungen an Erlebnisse, die den Knaben einst tief verletzt hatten; dahinter scheint freilich der tiefe Gegensatz des künstlerischen Credo zu liegen. Und doch war Ghirlandajo ein Lehrer, wie ihn der künftige Bildhauer sich nur wünschen konnte. In seinen Gestalten ist plastische Solidität: sie sind nicht nur nach lebendigen Florentinern abgenommen; sie haben Festigkeit des Umrisses, wie des Standes und Schwerpunktes, und vor allem der Richtung des Blickes. Klar ist: Affekte und Leidenschaften treiben hier ihr Wesen: Condivi hat dreimal das Wort Neid. Neid ist der Schlüssel von Ghirlandajos unfreundlichem Verhalten, Neid treibt ihn, den jungen Zögling fortzuloben, wodurch er ihn freilich in die richtige Bahn bringt. Künstlerstolz dagegen ist es, der gerechte Stolz des selbstbewußten Genius, der dem Meister unmöglich macht, irgend einem Lebenden oder Toten Erzieherverdienste zuzugestehen, selbst in untergeordneten Dingen. Stolz und Neid haben jenen Unfall verschuldet, den Streit mit Torrigiano, der für beide verhängnisvoll wurde. Außer diesen dunklen Regungen entdeckt man noch ein drittes Motiv von lichterer Färbung: die Freundschaft. Im Vorbeigehen verschafft er dem guten Francesco ein Fetzchen Anteil an seiner Unsterblichkeit — dessen liebenswürdigen Bildern von mildem Reiz übrigens jene etwas ironische Schilderung Vasaris nicht ganz gerecht wird.

Bei Abwägung der Glaubwürdigkeit dieser Berichte wird man die äußeren Facta von den inneren trennen müssen. In jenen von

Condivi verschwiegenen oder bestrittenen Thatsachen hatte Vasari gewiß recht; und es war eine Schwachheit des alten Meisters, sie zu leugnen, denn im Grunde widersprechen sie ja gar nicht dem was er sich vindizieren wollte: der Unabhängigkeit seiner Kunst. Aber Distinctionen darf man von seinem ungestümen Temperament nicht erwarten. Es konnte ja gewiß keine Rede sein von irgend einem Schülerverhältnisse im üblichen Sinne, wo der Schüler zuerst als Handlanger, dann als Hand des Meisters vorläufig auf die eigene Persönlichkeit verzichtet; auch nicht von regelmäßigen Cursen, abgelauschten Ateliergeheimnissen, als Quelle der Kunst Michelangelos. Nur das Handwerkszeug und seinen Gebrauch hat er jenen Lehrern verdankt, aber Technik, das Werk der Zeiten, kann auch das größte Talent nicht aus den Fingern saugen.

Und dann: natürlich ist es Michelangelo nie in den Sinn gekommen, die Sehnsucht der Mit- und Nachwelt nach Aufschlüssen über die Mysterien seiner Kunst zu stillen. Am liebsten hätte er alles in Geheimnis gehüllt und etwaige Documente verbrannt, wo nicht, falls er je darüber nachgedacht, die Neugierde irregeführt. Und als ihn der Verdruß über Vasaris Indiscretionen reizte, sich einmal darüber auszulassen, lag ihm nichts ferner als geschichtliche Wahrheit. Dafür fehlte ihm der Sinn und die Stimmung. Er war immer nur Ankläger entweder oder Verteidiger. Dagegen wird man zugeben dürfen, daß in Vasaris Buch eine Spur von historischem Sinn erkennbar ist. Denn das was nun einmal sein Metier geworden war, sein Lebenswerk, mußte ihm ein Gefühl für das Faktische und Wahrscheinliche anerziehen, unbeschadet gelegentlicher Verbrämungen mit dichterischem Beiwerk.

Aber dies größte aller Originalgenies konnte doch keine anderen Wege gegangen sein, als an den Schulen vorbei. Er konnte sich nie bequemt haben, einem fremden Geist Heerfolge zu leisten, sich in eine fremde Phantasie hinein zu fühlen, er mußte von Anbeginn nur den eigenen Anwandlungen folgen. Freilich, wie hätte auch die Schule einen solchen Kopf ablenken können: der erweckte Geist des Widerspruchs würde ja seine Eigenheit nur schärfer herausgebracht haben. —

Das Tableau der Schulanfänge Michelangelos wäre jedenfalls besonders befremdlich — wenn man damit vergleicht, was er später geworden ist. Bei den beiden Meistern, die ihm das Schicksal be-

schieden hatte, scheint er nur die Erkenntnis gewonnen zu haben, wie es nicht zu machen sei. Wie viel glücklicher waren da Leonardo mit seinem Verrocchio, Tizian mit Gianbellin und Giorgione, Dürer mit Wolgemut. Ghirlandajo kennt und liebt die Nachwelt als den Schöpfer reichster Bilder florentinischer Cultur, einer „Verklärung herrlichster Wirklichkeit" — wer denkt nicht an Rumohrs Worte in seinen Italienischen Forschungen (1827): „Wohl der Zeit, in deren Sitten soviel Unbefangenheit und Güte lag; wohl dem Orte, dessen häuslichen und städtischen Einrichtungen soviel Schönheit beiwohnte, in welchem Putz, Bekleidung und übliches sich Stellen und Gehaben soviel malerischen Reiz besaß." Diese Fresken sind auch ein merkwürdiges Denkmal jener Saturnalien des Individualismus, Quattrocento genannt. Was uns Michelangelo dagegen gebracht hat, ist raum- und zeitlos, utopisch; jener entzückenden Mannigfaltigkeit gegenüber ist er ein Fanatiker des Einfachen, ein Deserteur der Malerei, der Kunst deren Losungswort Mannigfaltigkeit.

Wir möchten den Meister Domenico zwar nicht des Neides bezichtigen, aber etwas unheimlich mag ihm der kleine magere Kerl mit den blitzenden Augen, dem hohen Schädel unter dem krausen schwarzen Haare doch gewesen sein. Er war ja bestimmt, den Italienern jene schöne Welt zu verleiden, die in seinen Fresken ihr Wesen treibt.

Er kommt zu einem Bildhauer, aber dieser war ein Meister in Bronzeguß und Ciselirung, ein gewandter Erfinder kleiner Anticaglien nach dem Geschmack eines humanistischen Liebhabers; dagegen Michelangelo kennt die Sculptur nur als Marmorarbeit in großem Maßstabe. Sieht es nicht aus, als habe ihn das Schicksal zu diesen zwei Männern geführt, um ihn mit Gewalt auf sich selbst zu verweisen: *A te fia bello, averti fatta parte per te stesso.*

Hat er denn also vielleicht nur die Natur als seine Meisterin gelten lassen, sie wie sein größter Zeitgenosse als die „Meisterin ihrer Meister" verehrt? Das Gerüste mit den Malern in S. Maria Novella, vor dem sein Lehrer rief: Er kann mehr als ich! gäbe da einen Wink.

Aber was uns von seinen damaligen Leistungen erzählt wird und was davon gerettet ist, weist weniger auf die Natur, im Sinne der Naturalisten, als auf ihren Reflex, den vielfach gebrochenen, im Spiegel der Phantasie der Zeiten. Er ahmt Zeichnungen der Meister

täuschend nach, er copirt eine Diablerie Martin Schongauers fleißig in Farben, die erste Leistung in Marmor ist die Copie eines antiken Phantasma. Sein erster Versuch im Relief dünkt den Florentinern wie ein Nachklang des Schiacciato Donatellos; im Centaurenrelief scheint er das altrömische Sarkophagrelief wieder ins Leben rufen zu wollen. In allen ist er sich selbst (wie man ihn später kennt) unähnlich; aber er ist nicht etwa ein unsicherer Anfänger — es scheinen Produkte jugendlichen Übermuts, des Gefühls des Alleskönnens, unbegrenzter Verwandlungsfähigkeit — wie in Zeiten der Überreife H. Goltz seine sieben Meisterstücke gravirte, wie Luca Giordano und Dietericy, — wenn es erlaubt ist, diese Größen neben Michelangelo zu nennen!

Aber mit dem späteren, großen Michelangelo hat dies kaum einen Zusammenhang. Denn klar ist, dieser Michelangelo hat irgend einmal einen Strich gemacht durch das alles; ein *self-made man*, hat er beschlossen, sich selbst zur Kunst zu erziehen, mit zielbewußter Energie und genialer Rücksichtslosigkeit. Das geschah, als er, sein eigener Herr geworden, anatomische Studien begann, einen Marmorblock erwarb, aus dem er den Hercules machte. Dieser Entschluß aber war doch die Folgerung aus allem, was er in jenen Tagen beobachtet hatte: bei Ghirlandajo die Studien römischer Altertümer (jener Band, den ihm der Meister nicht zeigen wollte), im Garten von S. Marco die antiken Statuen, im Palast Medici die Gemmen.

Das genialische war, daß er fand, nicht Nachahmung sei der Weg zu dieser Größe, wie die Classicisten wähnten, sondern den Weg aufzuspüren, den jene gegangen waren.

Das war die Stunde seiner „zweiten Geburt".

Die Antike

Michelangelo, als er einmal, mit der ruhigen Klarheit des Alters, an seine Anfänge zurückdachte, hat seinem Condivi versichert: seine einzige Schule sei die Antikensammlung im Garten von S. Marco gewesen: *Queste (statue antiche) vedendo, e gustata la bellezza del opere, non più di poi . . . altrove andava, ma qui tutto il giorno, come in miglior scuola di tal facultà, si stava.*

Die Schule Michelangelos wäre also jenes älteste Antikenmuseum Italiens, die von Cosimo — mit Donatello zur Seite — ge-

schaffene Collection des Palasts Medici, die sein Enkel Lorenzo erheblich vermehrt, dem Lehrapparat der Bildhauerschule im Garten bei S. Marco angliederte. In dessen Laubgängen wandelnd hat der Knabe Michelangelo zuerst zu den Werken der Alten aufgeschaut, und alsbald den unwiderstehlichen Trieb (er wollte ihn mit der Ammenmilch eingesogen haben) empfunden, sich mit dem Marmor zu schaffen zu machen; aus dem Marmor den idealen Menschen herauszuholen.

Jene Stiftung Lorenzos war zur rechten Minute gekommen. Die Ebbe in der florentinischen Bildhauerei, nach dem Hingang so vieler *scultori celebrati e nobili,* sollte ja den Magnifico auf den Gedanken seiner Akademie gebracht haben.

Aus jenen Worten des gealterten Meisters ist leicht zu erkennen, was ihn an jenen Antiken fesselte. Es war nicht die humanistische Schwärmerei für alles was von den hohen Ahnen kam; es war das Auge des geborenen Bildhauers, das in diesen Marmoren etwas fand von dem er fühlte, daß er es wissen müsse und können müsse. Man sieht es klar aus den Studien die er bald darauf unternimmt: der Anatomie. Er hatte, sagt Mengs, den Eindruck ihrer *intelligenza suprema:* und der Formvollendung, der Schönheit. In jedem echten Bildhauer lebt der Sinn für das Gesetzmäßige, Normale, dies hatten die Griechen gefunden in der Schule der Gymnasien, die aber nur die Intentionen der Natur nachhelfend verwirklichte.

Man versetze sich in den Zustand jener Italiener an der Wende des Jahrhunderts: Ihnen erschloß sich in den römischen Antiken das Erbe, die Summe einer großen Vergangenheit, ihres technischen Könnens und künstlerischen Schauens. Hatte das kaiserliche Rom doch die Elite der im Urteil der Jahrhunderte durchgesiebten Meisterwerke Griechenlands beisammen gehabt. In Originalen und Copien; aber auch die Copien mußten vor dem Urteil der Kenner, eingeweiht in die Stilnuancen der Schulen und Meister, bestehen.

Unsere ästhetische Epidermis ist sehr empfindlich geworden für die Unterschiede von Original und Copie, als ob in der Copie alle Werte des Werkes untersinken müßten. Freilich begnügt man sich auch oft blos mit der Epidermis und hält das für die *fine fleur* des Kunstgefühls. Man unterschätzt das Unverwüstliche der Werke des Genius, deren belebender Funke der Copie so gut wie dem verstümmelten Torso entspringen kann. Freilich zündet er nur da,

wo die Potentialität latent ist. Wer diese besitzt kann aus Copien mehr schöpfen als der geistlose Doctrinär aus einem Museum von Originalen. „Ein Funke reicht hin ein großes Feuer zu entzünden, wenn die Natur den Stoff geliefert hat, d. h. *un fervido talento*," — sagte derselbe Maler.

Jene Italiener standen an dem Punkte, wo man von dem mühevollen Ringen, dem holden Stammeln, der tüchtigen Herbigkeit genug hatte: man war gereift für das Verlangen des Vollkommenen, das wir zuweilen fürchten und hassen. Das Archaische, wie wir es aus Griechenland bekommen, und das Mittelgut, was hätte man damit anfangen sollen? Aber aus Statuen wie der Pasquin und der Torso klang es Michelangelo wie ein Thema, in dem sich ganze Symphonien regten. Sie boten ihm die Sprache für seine eigensten Ahnungen. Grade das, was z. B. gegen den Laokoon neuerdings einen Strom von Invectiven entfesselt hat, — „Abgründe künstlerischer Weisheit" nannte es noch Jakob Burckhardt, — machte ihn für den Schöpfer des Moses zu einem Gegenstand ehrerbietiger Vertiefung.

Die Satyrmaske

ALS Michelangelo dem getreuen Condivi allerlei aus seinen Jugendjahren für dessen verbesserte Lebensgeschichte erzählte, verweilte er mit besonderm Behagen auf dem Vorfall, der die Veranlassung seines Einzugs in den mediceischen Palazzo gewesen sein sollte. Anfangs im Garten von S. Marco mit untergeordneten Marmorarbeiten für die projectirte Bibliothek beschäftigt, meldete sich bald der Trieb zur Figurenplastik. Ein im Schotter des Gartens verborgener, verstümmelter Satyrkopf reizte ihn zum Nachbilden und vielleicht noch mehr zum Ergänzen, aus eigenen Mitteln. Es war, scheint es, eine sehr fleißige, ja minutiöse Copie des runzligen alten Gesichts mit den grinsenden Falten, besonders des offenen Mauls mit der Zahnreihe. Diese Arbeit des Knaben frappirte Lorenzo, besonders die Mundhöhle; die sei sehr gut, eigentlich zu gut, denn solche alten Sünder pflegten selten ihre Zähne noch beisammen zu haben. Hierauf meißelte der Knabe eine Zahnlücke in den Oberkiefer mit dem Loch in der Alveole, da wo die Wurzel gesessen hatte.

Dieser erste Versuch des Knaben Michelangelo in der Bildhauerei schien am Ende des XVII Jahrhunderts in Florenz wiedergefunden; angeblich kam er aus dem Familienhause; neuerdings ist aber diese Marmormaske der Uffizien ziemlich allgemein aufgegeben worden.

Das Urteil ist nicht leicht in einem so singulären Fall: dem ersten Versuche eines Knaben, dessen frühe Werke alle einander sehr unähnlich sind. Doch will es scheinen, daß ihn in dem Kopf des alten Satyrs mehr die naturwahre Ausführung der Alterszüge interessirt hat, die er dann peinlich nachbildete; und besonders

scheint er sich zusammengenommen zu haben in jenen *trafori*, mit denen er später die vom Metier verblüffte. Die auf Lorenzos scherzhafte Kritik genau ausgemeißelte Zahnlücke sieht aber hier aus wie eine plumpe Nachahmung. Seine Leistung sollte Lorenzo durch ihre *eccellenza* überrascht haben; — wahrscheinlich war die ängstliche Sorgfalt der Arbeit das rührende für Lorenzo.

Der Marmor scheint nach einer Gemme angefertigt: die Arbeit hat etwas von der unerfreulichen Art mittelmäßiger Übertragungen aus dem kleinen ins große. Solche Gemmen mit der Satyrmaske sind nicht selten: man könnte an den einst im Palast Strozzi befindlichen, und von Stosch in seinen Gemmen mit Künstlernamen unter No. 58 veröffentlichten, einst hochgeschätzten Amethyst mit der Bezeichnung *CKYΛAKO* denken. Aber Michelangelo würde diesem Kopf voll bacchantisch-trunkenen Übermuts gewiß etwas anderes abgesehen haben. Bleibt für uns nur das Interesse des Gegenstandes.

Daß er bei diesem ersten plastischen Versuch auf einen grinsenden alten Satyrkopf verfiel, also auf etwas monumental häßliches, war vielleicht Zufall; Bildhauer und Maler haben zu allen Zeiten solche alte Köpfe geliebt, wenn sie sich in naturalistischer Wahrheit der Oberfläche ein Genüge thun wollten. Doch weiß man ja, daß er später solche Satyrköpfe gern für seine Ornamentik verwertete. Wäre dies vielleicht eine Nachwirkung erster Eindrücke? Immerhin steht der Satyrkopf da über der Pforte seiner Lehrjahre, wie das Citat des von Apollo geschundenen Satyrs Marsyas im Eingang von Dantes Paradies, und die wunderliche Maske über der Porta Pia der Stadt Rom.

Aber er hat ein Pendant: das frühste Gemälde, von dem uns berichtet wird, war die farbige Copie einer in Kupfer gestochenen Legende — des hl. Antonius von Martin Schongauer — die einzige Diablerie in dem reichen Werk des in Italien wohlbekannten Meisters, den man damals für den Importeur der Erfindung Maso Finiguerras in Flandern hielt. Wie der Satyr die Kehrseite des Schönheitadels der Menschennatur: so war diese Vision eine teuflische Umkehrung, eine Parodie der Assumptionslegenden und Apotheosen der Heiligen. Und noch ein Pendant: auch in der Jugendgeschichte des Malers der Schönheit und Anmut, Leonardo da Vincis, lesen wir von der Tafel eines feuerschnaubenden polymorphen Ungeheuers. Und auch bei dieser Ausschweifung der Phantasie wird es sehr realistisch ernst genommen. Es war eine Flutwelle des Barocken, die Zeit

wo die Tafeln des Hieronymus Bosch ihre Runde durch die romanischen Lande machten. Die äußersten Wellenkreise dieser Invasion der Groteske berührten also auch die Bahnen der zwei großen Florentiner, dieser tiefgründigsten Forscher nach den ewigen Normen der Schönheit, jeder in seiner Weise. Michelangelo hat jedoch nie eine monströse Statue, keine Pane, Sphinxe, Teufel, Centauren modellirt, obwohl er Dante illustrirt hat und in den Höllenfratzen seines Jüngsten Gerichts unerreicht geblieben ist.

Es war ein Moment, wo die Phantasie den Trieb spürte, alle künstlerischen Hemmungsvorstellungen zu durchbrechen. War es eine Reaction gegen den bisherigen Realismus, eine Auflehnung des freien Künstlergefühls gegen den aufsteigenden Intellektualismus wissenschaftlicher Studien, deren austrocknender Folgen man sich erwehren wollte? oder gegen die Last der Überlieferung in den Stoffen? eine Anwandlung des Übermuts schrankenlosen Könnens, das sich der Verwirklichung jeden Traums gewachsen fühlte? Oder ein Rückfall in die Tierheit, in der Überbildung zu endigen pflegt?[1])

[1]) PANE colle insipide sue cantilene muove a riso gli Dei, i quali lo ascoltano con grande attenzione, e preferiscono cento volte la sua musica a quella delle Muse, e principalmente quando i vapori del Nettare cominciano ad andar loro a testa. (Aus Erasmus' Lob der Narrheit.)

Das Centaurenrelief

DAS frühste ganz sichere bildnerische Produkt von Michelangelos Hand sieht nicht aus wie der Versuch eines Anfängers — die zuweilen nur das Interesse einer Curiosität haben. Es hat von jeher auf Künstler, von Vasari bis in die Gegenwart, den Eindruck eines Wunders gemacht. Jenem erschien die Arbeit wie die Leistung eines fertigen Meisters[1]; auch heute noch däuchte es manchem unmöglich, daß ein Werk von solcher Kühnheit bildhauerischer Darstellung ein Achtzehnjähriger gemacht habe.[2] Es ist nicht blos das Commando des Technischen: auch Temperament und Charakter des Künstlers sind bereits deutlich ausgesprochen. Die Beherrschung der nackten Form, die Freiheit (*disinvoltura*), die naturechte und sachgemäße Heftigkeit der Action, die Fülle plastischer Motive, die Abfolge der dramatischen Handlung von A bis Z, endlich die Mächtigkeit der Phantasie, die das Niegesehene, Unmögliche mit dem Ernst und der Wahrscheinlichkeit des Wirklichen realisirt, das alles ist da, und dabei sind alle formalen Ansprüche der Anordnung erfüllt.

Man würde es ohne Zweifel in eine viel spätere Zeit setzen, wenn es undokumentirt auf uns gekommen wäre — und wenn nicht „der Vortrag von meisterlicher Weichheit und von einem Lebensgefühl getragen wäre, das ihm später über seinen auszirkelnden anatomischen Interessen verloren gegangen ist“ (A. Bayersdorfer). Es ist eben ganz frei von Manier.

---

[1]) VASARI. Per chi ora la considera non par di mano di giovane, ma di maestro pregiato e consumato negli studi e pratico nell' arte.

[2]) PERKINS. Sculptured with all the boldness of his later years, it seems impossible that it can be the work of a boy of 18 years, and as such it is a marvel.

Das Centaurenrelief ist also der leuchtende Punkt, der die dürftige und unsichere Überlieferung von Michelangelos Anfängen durchdringt: Hier zuerst fühlt man sich auf festem Boden. Die räumliche Form, die Classe der plastischen Darstellungen, in die es gehört, weist auf die oblonge, dicht mit Gestalten und Gruppen in Hochrelief besetzte Vorderfläche römischer Sarkophage. Wie vor zwei Jahrhunderten, in der Morgenröte italischer Sculptur, in Pisa, so spielen hier, nahe ihrer Mittagshöhe, diese handwerksmäßigen Vermächtnisse des zweiten und dritten christlichen Jahrhunderts eine Rolle. Für ihre Anordnung in Reihen eigneten sich besonders Kampfscenen und Mordüberfälle (wie der Tod Agamemnons), und solche Mythologien, wo sich Wesen der oberen und der unteren Welt begegnen, wie der Fall Phaetons, die Erscheinung des Mars bei Rhea Sylvia. In der Amazonenschlacht (einst in der Villa Papst Julius III) bilden die berittenen Jungfrauen die obere Reihe, die Mitte Kämpfergruppen zu Fuße, Unterliegende und Erschlagene bedecken den Boden.

Doch ist uns kein Werk aus dem Altertum von solcher Mannigfaltigkeit der vereinigten Motive, von so complicirter und künstlerisch durchgearbeiteter Composition bekannt.

Michelangelo, der sich selten über den Entstehungsproceß seiner Werke äußert, ist diesmal mitteilsamer gewesen. Es scheint ihm, dem Greise, daran gelegen, sich, dem Knaben, die Originalität zu sichern. Man erfährt, daß die Idee des Reliefs nicht aus der Schule, überhaupt nicht aus Künstlerkreisen stammt. Vasari hatte aber, auf diese Jahre zu sprechen kommend, von der Schule Bertoldos im Garten von S. Marco erzählt, wo eine Menge vortrefflicher Anticaglien für Studienzwecke vereinigt waren. Hier habe Michelangelo mit andern *salariati* seine Schule durchgemacht, in Nacheiferung Torrigianos Thonfiguren modellirt und endlich jenen antiken Kopf in Marmor nachgebildet.

Ohne über diese Dinge ein Wort zu verlieren, constatirt er nur, d. h. er läßt Condivi berichten, daß jenes erste, Vasari damals noch unbekannte Werk aus einer ganz andern Quelle stammte. Der ihn darauf brachte, war kein Bildhauer; kein öffentliches oder mediceisches Kunstwerk war sein Vorbild. Ein Humanist und Dichter, Poliziano, *splendor aetatis nostrae* (Donato), hatte ihn in sein Herz geschlossen (*molto amava*), führte ihn ein in die antiken

Sachen, archäologisch natürlich, unermüdlich erklärt er sie ihm, ersinnt ihm Themen, spornt ihn (wiewohl unnötig) zur Arbeit. Er ist sein wahrer Führer, eine Ehre, die Michelangelo sonst kaum Jemandem zugestanden hat; fast der Erfinder seines ersten Bildwerks.

Und dieser Bericht hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Die Idee des Centaurenkampfs war in der florentinischen Kunst neu. Die Fabel stammt aus einer abgelegenen Quelle (man streitet noch heute darüber), sie hatte also Reiz für den Gelehrten. Poliziano erscheint hier ganz in seiner Rolle als vielbeschäftigter Berater und Erfinder — von Mottos und Devisen für Ringe und Schwertknäufe, Gelegenheitsdichter für Carneval und fromme Bruderschaften, bei Nänien und Hochzeiten, in schwer zu enträtselnden Symbolen.[1]) So lernt man ihn hier auch noch als Mentor eines jungen Bildhauers kennen, und man muß gestehen, daß er in der Wahl grade dieses Stoffs für den Knaben Michelangelo ein geniales Ahnungsvermögen gezeigt hat; die geflissentliche Nennung des Humanisten in Condivis Schrift deutet an, daß der alte Michelangelo eine dankbare Erinnerung daran bewahrte.

Der Stoff hatte Poliziano selbst seiner Zeit poetisch beschäftigt. Diese dionysischen Dämonen versetzen uns in griechische Luft — wir denken an den Theseustempel in Athen — und Poliziano, wie ihm Aldus Manutius einmal bezeugte, war mehr Grieche als Römer, wenigstens schrieb er griechische Briefe wie ein Athener.[2]) In seinen (unvollendeten) Stanzen auf Julians von Medici Turnier im Jahre 1463, 32. Strophe, gebraucht er den Centauren, den wilden (*ferox*) Jäger als Symbol der Jagd:

Qual' il Centaur per la nevosa selva
Di Pelio, o d' Emo va feroce in caccia,
Dalle lor tane predando ogni belva;
Or l'orso uccide, o' il lion minaccia,
Quanto è più ardita fera, più s'inselva:
Il sangue a tutte dentro al cor s' agghiaccia,
La selva trema; e gli cede ogni pianta:
Gli arbori abbatte, o sveglie, o rami schianta.

---

[1]) A. POLIZIANI Operum tom. I, p. 56 an Hieron. DONATO (1484). Lugd. 1546.

[2]) A. a. O. p. 194.



Centaurenrelief

Man streitet über die doch nur für Gelehrte erhebliche Frage, wo Michelangelo oder sein Mentor die Fabel aufgetrieben habe; welche von den überlieferten Cyclopenbalgereien ihm als Text vorgestanden habe — ob die in Ovids Verwandlungen (Buch XII) vom alten Nestor berichtete monoton-langweilige Schlächterei von Lapithen und Centauren — gewiß damals am verbreitetsten — wo die Cyclopen sich als trunkene Hochzeitsgäste des Königs Pirithous ungebührlich betragen und von Theseus abgethan werden — oder eine andere in der damals noch nicht gedruckten Sammelschrift des Hygin erhaltene, wo Hercules die Hochzeit am königlich cyclopischen Hofe stört, indem er sich die ihm einst verlobte, aber von König Eurytion abspenstig gemachte Dejanira, Tochter des kalydonischen Königs Oeneus, herausholt.

Condivi hat von dieser Version gehört, die übrigens durch Boccaccios Bericht in der Genealogie — dem vollständigsten und zuverlässigsten mythologischen Compendium jener Zeit — ebenfalls bekannt war. Poliziano hat Michelangelo wohl Giovanni Boccaccios Erzählung in seinen Genealogien vorgelesen oder übersetzt, wo der Centaur Eurytus (sic), der den kalydonischen König Oeneus gezwungen hatte, ihm seine mit Hercules verlobte Tochter Dejanira zur Gattin zu geben, von dem betrogenen Heros am Tage der Hochzeit überfallen wird. Hercules räumt unter den festlich versammelten Centauren auf und vermählt sich mit der Königstochter.[1])

Es kommt hier an auf den Eindruck des Marmorwerks: und da ist klar, das die Scene nicht zu der Geschichte der betrunkenen Centauren als störender Hochzeitsgäste paßt. Denn die Angreifer sind deutlich die Griechen, sie dringen von links ein, und der Kampf ihres Führers mit dem als Hauptperson in der Mitte oben sich vertheidigenden Centauren ist die Haupt- und Centralgruppe. Und das

---

[1]) J. BOCCACII Genealogie. Paris 1511 fol. LXXI (IX, 29): Eurytus ex centauris unus: ut refert Lactantius: in domum Oenei regis Calydoniae veniens Deyaniram quam paulo ante Hercules petierat et fidem praestiterat se illam in uxorem ducturum: postulavit in coniugem. Oeneus vim timens spopondit: et constituto die dum nuptias Eurytus celebraret supervenit Hercules: et inito cun centauris ibidem existentibus certamine eos occidit et Deyaniran sibi matrimonio copulavit. HYGIN fab. 31 berichtet ganz kurz: Eurytionem centaurum, quod Deianiram Dexameni filiam speratam suam uxorem petiit, occidit.

Gefecht nähert sich seinem Ende, zu gunsten der Griechen, das signalisirt die Leiche des Centauren in der Mitte des Vordergrundes.

Man wendet ein, daß Hercules nach dem Text allein auftritt und seine Braut herausholt. Aber dem Künstler war es um ein Kampfgetümmel zu thun; auch konnte er sich eine Hochzeit nicht ohne Brautjungfern denken. Es ist wunderlich, ihn sich philologisch an den Buchstaben des Berichts gebunden vorzustellen: als hätte er sich einen Augenblick besinnen können, wenn es ihm künstlerisch paßte, aus dem einsam die Welt durchstreifenden Heros (falls ihm dieser Zug des Herculesmythos bekannt war) einen Bandenführer zu machen.

Es handelt sich also um einen Überfall beim Feste, die Störung einer Hochzeit — eine der Hauptthaten der Helden der Urzeit, wo die Ehe auf Frauenraub gegründet war; auf diese Urzeit weist auch der Angriff mit Feldsteinen; man hat kaum angefangen mit künstlichen Waffen zu streiten: Bogen und Keule. Der Kern der Handlung ist die Rettung der Weiber, die die Griechen den Centauren entreißen, auf die Schultern oder unter die Arme nehmen und fortschleppen. Das Ringen war das Motiv, das Michelangelo in erster Linie an dem Mythos interessirte: mehr wohl als das Fechten und der Ungestüm dieser Roßmenschen.

Ein solcher Überfall konnte natürlich nicht wie ein Kampfspiel oder eine Feldschlacht aussehen; es mußte sehr tumultuarisch hergehn; aber nur flüchtige Betrachtung konnte hier nicht mehr sehn als ein Figurengemenge, „ein Kampfgewühl nackter Männer in dichtestem Gedränge“[1]), oder gar „eine Folge von Figurenstudien ohne festen Plan“.[2]) Denn diese Formlosigkeit ist nur Schein: man nimmt für jugendliche, vielleicht geniale Willkür, was gewollte stilistische Absicht und Licenz war. Manchem würde freilich grade das Chaos imponiren; aber das Merkmal des Genies ist nicht trunkenes Sichgehnlassen. „Das Genie giebt der Kunst die Regel.“

Michelangelo hat mit vollem Bewußtsein von der äußerlichen Wahrscheinlichkeit abgesehn: diesen Verzicht auf Raumwirklichkeit

---

1) A. BAYERSDORFER im klassischen Sculpturenschatz.

2) CLÉMENT, Michel-Ange etc. p. 59: une suite de figures d'études sans plan très-arrêté.

mag er als formales Recht des Reliefs betrachtet haben. Allerdings erlaubt er sich etwas viel: kaum eine dieser Figuren würde sich ungehindert bewegen können; sein Princip ist Füllung der Fläche durch Gestalten, ohne leeren Zwischenraum; etwa nach Art des unbegrenzten Flachornaments.[1]) Es ist eine Mosaik von Kampfgeberden, eine *opera commessa* von Akten. —

Aber die Bestandteile dieser Mosaik sind nicht nach äußerer Bequemlichkeit zusammengestellt: nach durchdachtem Plan sind sie erfunden wie geordnet. In den höchst mannigfaltigen Motiven, vom ersten Angriff durch heißes Ringen und Abwehr bis zu Sieg und Tod, sind alle Momente des Dramas angebracht; und doch ohne Verletzung des Gesetzes der Zeiteinheit; so wirkt das Ganze als gesteigerte Bewegung eines kritischen Moments.

Die Personen des Dramas treten ferner genau ihrer Bedeutung gemäß in Erscheinung; als Ganzfiguren, Büsten, Köpfe. Man sieht die dominirenden Personen fast ganz frei; indem sich alles übrige um sie im Gleichgewicht ordnet, beherrschen sie das Gewirr. Gori hat zuerst auf diese tiefe Ordnung des scheinbaren Chaos aufmerksam gemacht. Die Ordnung geht bis zur Symmetrie: die 24 Figuren sind in gleicher Zahl um die Mitte verteilt.[2]) In dieser ordnenden Besonnenheit erkennt man das Übergewicht der künstlerischen Intelligenz im Jüngling.

Übrigens war die Zusammendrängung ganz in seinem Geschmack. Da fühlt er sich in seiner Allmacht über den Marmor; er gelobt sich, diesem bescheidenen Marmortäfelchen ein ebenso grandioses wie komplettes Kampfbild heroischer Vorzeit zu entlocken; und wie in Deucalions neuer Erde quillen die lebendigen Kämpfer hervor:

Non ha l' ottimo artista alcun concetto,
Che un sol marmo in sè non circonscriva

Versuchen wir der Abfolge des Dramas nachzugehen.

---

[1]) Il pétrit comme une cire molle la figure humaine. Un peu plus d'air, et le morceau serait inimitable. E. MÜNTZ, Histoire de l'Art pendant la Renaissance II p. 448.

[2]) Bisogna che resti attonito chi è intelligente, vedendo il grande maraviglioso aggruppamento di tante figure, disposte senza veruna confusione, lequali operano tutte, e tutte combattono, e si azzuffano insieme, e quai bei nudi, e come muscoleggiati, vi compariscono. GORI, Noten zu Condivi.

Der Angriff der Griechen erfolgt von links, seine Richtung ist in der Reihe von Köpfen zu oberst angegeben. Das Centrum von Angriff und Abwehr bezeichnet die Figur des Eurytion in der Mitte. Er steht, in hoher dräuender Haltung und Geberde, noch fest im Sturm; aber er ist schon umringt, denn zur Rechten tobt bereits heißer Kampf; eine Kette von Entführern läßt sich verfolgen durch die Mitte der Tafel bis zur linken Seite, wo sie mit dem eindringenden Hercules zusammentrifft, in geschlossener Kreisbewegung.

Die Eröffnung des Überfalles signalisirt die Eckfigur links oben mit dem gespannten Bogen; ein ganz gleich gerichtetes Profil taucht neben der Mittelfigur hervor. Den Schrecken des Überfalles liest man in dem Frauenkopf neben jenem Schützen: ein Bild lähmenden Entsetzens, umklammert sie ihr Haupt mit beiden Händen, die geschlossenen Augen deuten auf Ohnmacht. Die Fortsetzung dieser oberen Reihe Köpfe nach dem rechten Ende hin soll uns die verstörten Hochzeitsgäste vergegenwärtigen.

Den Mittelpunkt der Action, das Zusammentreffen der Häupter oder Fürsten und das Centrum des Widerstandes bildet die augenfällige, bis zu dem Ansatz des Pferdekörpers freigehaltene Gestalt des königlichen Centauren mit der Chlamys, des bedrohten Bräutigams. Mit dem zum zerschmetternden Schlag erhobenen Arm schwingt er die Keule auf den andringenden Hercules, der den Schlag mit dem chlamysumwundenen Arm pariren will, mit der Rechten einen wuchtigen Feldstein erhebend. Der kahle Alte hinter Hercules, gleichfalls ein Felsstück schleudernd, aber mit beiden Armen, ist vielleicht sein Herold Lichas. Mit der Linken schützt Hercules zugleich den Kopf des, die gerettete Frau im Arm, vorbeieilenden Griechen, den der Keulenschlag des Centauren ebenfalls bedrohte.

Geht man weiter nach rechts, so wird man durch den Angriff eines Griechen auf zwei Centauren mitten ins Toben des Kampfes versetzt, man ist handgemein geworden. Ein Grieche hat in kühnem Sprung den Centauren um den Hals gefaßt, um ihn niederzureißen, zugleich fällt er ihm in den zum Keulenschlag ausholenden Arm; sein Genosse erhebt die gleiche Waffe, aber nach einem anderen Ziel.

In der Mittelschicht der Tafel, dicht unterhalb dieser Kampfgruppe von noch zweifelhaftem Ausgang, setzt dann die Reihe der Frauenentführer an. Grade gegenüber dem Hercules steht der Jüng-

ling mit der Frau auf dem Rücken; sie wird von jenem Centauren am Rande mit der Keule bedroht. Den Mittelpunkt der Reihe nimmt die nächste Gruppe von vier Personen ein; sie füllt den ganzen Raum aus zwischen Hercules und dem Jüngling.

Ein Centaur, der wahrscheinlich neben dem Bräutigam saß bei dem Gelage und eine Frau umschlang, hat seinen Angreifer tödlich getroffen; dieser krümmt sich im Zusammenbrechen; aber ein Gefährte springt rettend herzu, packt die Frau bei den Haaren und reißt sie mit sich fort; sie klammert sich mit beiden Händen an seinen gewaltigen Arm. Endlich noch eine nur unvollkommen hinter Hercules hervortretende Gruppe: ein vorwärtsstürmender Grieche, eine Frau schleppend, die ihm ein Gegner streitig macht; sie ringt, dessen umklammernden Arm abzustreifen; vielleicht die von der Seite des Bräutigams weggerissene Dejanira.

Den Schluß, die Ernte des Schlachtfeldes, führen die Figuren am Boden vor. Ein Knieender, das getroffene, sinkende Haupt in tödlichem Weh mit der Rechten umfassend, die Linke im Schooß schon wie leblos gekrümmt; in der Mitte die schwere Masse eines todten Centauren — der einzige sichtbare Pferdekörper im ganzen Bilde. Endlich rechts ein Grieche, im Begriff, dem niedergeworfenen Feinde mit dem Feldsteine den Rest zu geben.

Bertoldo

Das Centaurenrelief ist für das Verständnis Michelangelos in seinen Anfängen wichtig. Steht er wirklich gleich so ganz auf eigenen Füßen? Oder hat er, wie andere Große, als Nachahmer begonnen? Nach Vasaris Bericht sollte es scheinen, als sei der greise Bertoldo, der Schüler und Gehilfe Donatellos, sein Lehrer gewesen. Da wir nun von Bertoldo ein Bronzerelief mit einer Reiterschlacht besitzen, das aus der Garderobe Cosimos kommt, so lag der Verdacht nahe, daß Michelangelos Jugendwerk von diesem abstamme, und man hat denn auch die Indicien (nach juristischer Methode) mit überwältigender Vollständigkeit zusammengebracht. Man sagt, der junge Mann hat doch natürlich Bertoldos Werk gesehen; eine gewisse Ähnlichkeit ist vorhanden: in der Technik: dem Hochrelief, in der Anordnung in Reihen übereinander, in der Ausfüllung der Fläche. Nun aber war dies Werk Bertoldos die wörtliche Wiederholung eines römischen Sarkophagreliefs, das aus der Abtei von

S. Zeno in den Campo Santo zu Pisa gekommen ist; Lorenzo hatte wahrscheinlich eine Copie dieser stark verstümmelten Antike für seine Sammlung gewünscht. Die Copie ist so genau, daß die berühmte Schlacht eigentlich aus der Liste von Bertoldos Schöpfungen gestrichen werden müßte.

Das früheste Originalwerk Michelangelos wäre also die Nachahmung der Copie einer Antike. Die Abhängigkeit könnte sich zeigen in der bildnerischen und stilistischen Form und in der Ähnlichkeit der Motive.

Aber wie hätte ein Künstler, der solche nackte Körper modelliren konnte und in so mannigfachen ungewöhnlichen Stellungen mit unfehlbarer Richtigkeit und Leichtigkeit hinwerfen, wie hätte diesen ehrgeizigen jungen Mann eine Arbeit ernstlich beschäftigen können, in der die Anatomie beinahe dilettantisch heißen könnte, da dessen Urheber zuweilen zu vergessen scheint, daß Muskeln und Knochen von Menschen und Rossen eine gesetzliche Lage haben. Er wird über solche Plastik gelächelt haben. Wenn man einem Bildhauer beide Werke zeigte und ihn fragte, wer der Meister und wer der Schüler, er würde ohne Zweifel die Rollen vertauschen. Gesetzt also, man wollte einen Zusammenhang zwischen beiden Werken annehmen, wie würde man sich ihn vorstellen müssen? Michelangelo hätte sich etwa über Bertoldos Copie ausgelassen und zu hören bekommen, tadeln sei leichter als bessermachen. Und da setzt er neben die moderne Copie sein Original. Er ahnte nicht einmal, daß dies dem Altgriechischen viel näher stehe, als jene mit Benutzung griechischer Vorbilder gearbeitete Scene aus der römischen Kaiserchronik, wahrscheinlich Trajans.

Und die stoffliche Verwandtschaft? Der Reiz von Bertoldos Schlachtstück lag in dem feurigen Naturalismus, den er jenem pisanischen Relief abgesehen hatte, in der Furie attakirenden Galopps der Soldaten, deren Bewegungen noch complicirter und zugleich heftiger werden durch den Anprall der zurückgeschlagenen, vielleicht durch Wurfgeschosse ihrer Rosse beraubter Barbaren, die sich gleichwohl, zwischen den gestürzten Pferden und fünf Leichen der ihrigen, in fester Position den behelmten Rittern entgegenwerfen. Das Pferd ist die Axe, um die sich alles dreht: rennende, zusammenbrechende, gefallene, im Schrecken oder im Todeskampfe sich aufbäumende Thiere. Es war der damals einsetzende Drang nach dem Momen-

tanen, der den Gönner Bertoldos reizte, eine ergänzende Reproduction der beschädigten Antike zu besitzen.

Aber dergleichen Bravourstücke lagen nicht in der Richtung von Michelangelos Ehrgeiz, selbst wo ihn der Stoff dazu aufforderte. Als er ein Schlachtbild, im Wettbewerb mit einem Reitergefecht liefern soll, hat er, nach bald aufgegebenen Versuchen, Roß und Reiter vermieden oder in den Hintergrund geschoben. In unserem Relief ist er augenscheinlich den monströsen Pferdemenschen aus dem Wege gegangen, die doch für Motive ungestümer Bewegung so dankbar waren. Von den sechs Centauren zeigt er, mit einer Ausnahme, mit Hilfe geschickter Überschneidungen, nur die menschliche Hälfte; es war der anatomische Widersinn eines Gebildes mit zwei Herzen und Magen, der ihn abstieß.

Endlich die Composition! Sie scheint auf einen principiellen Gegensatz gearbeitet: Statt jenes Unisono eines pfeilschnellen, raumverschlingenden Ritts in einer Linie mit seitlichen Ausfällen — die Kreisbewegung, gleich einem Wirbelsturme; die kunstvolle Gruppirung einer Folge wechselnder Momente, ohne Dubletten, jede einen Punkt in der zeitlichen Abwicklung der Geschichte markirend.

Die Rollen sind also umzukehren: Bertoldo war in seiner Schlacht Copist und nichts als Copist: aber diese Copie gab dem jungen Schüler die Anregung zu einem Original, das weder in alter noch neuer Kunst seines gleichen hat.

Das schöne Werk ist nicht fertig geworden, wahrscheinlich in Folge von Lorenzos Tode. Die Zwischenräume der Figuren sind als rauhe Marmorflächen belassen; doch vielleicht nicht zum Schaden des Eindrucks: die tiefergehende Herausholung der Figuren hätte dunkle Löcher ergeben — und würde die Unwahrscheinlichkeit der Raumabbreviatur betont haben. Man vergleiche damit die puppenhaft aus dem Grund herausgelehnten Figuren Bertoldos. —

Unwillkürlich fällt von diesem Anfangspunkt der Blick auf die Perspective seiner Werke — von der Länge eines halben Jahrhunderts. „Der Knabe ist Vater des Mannes." Der Kampf ums Leben ist der Inhalt des Cartons von Pisa, der Sündflut und des Weltgerichts, der Kampf mit den Mächten der Natur, mit Göttern und Menschen; eröffnet durch diesen symbolischen Streit der Heroen mit den Dämonen des Dionysos, endigend mit dem Ringen der Menschheit um ewiges Leben oder ewigen Tod — überall dasselbe Thema und Schema.

Die Madonna an der Treppe

DIE Entstehung dieses zweiten gutbeglaubigten Werks seiner Anfänge liegt völlig im Dunkel. In Stil und Motiv ein Unicum, würde man seine Hand wohl kaum darin erkannt haben, wenn nicht bei Vasari zu lesen wäre, daß sie der junge Künstler zur Zeit des Centaurenreliefs gemacht hatte, daß sie der Neffe Leonardo als Andenken des Ohms noch besaß und dem Großherzog Cosimo verehrte, der sie dann als *cosa singolarissimma* bewahrte. Als aber der jüngere Michelangelo, der Großneffe, eine Michelangelo-Galerie im Familienhaus einrichtete, kam sie als Geschenk im Jahre 1617 dorthin zurück. Da sieht man auch noch eine Copie in Bronzeguß, die jener Leonardo damals anfertigen ließ.

Die etwas über eine Elle hohe Tafel wäre hiernach wohl nicht auf Bestellung angefertigt worden. Man könnte vermuten, der Jüngling habe sie, vielleicht zur Besiegelung der Aussöhnung der Seinigen mit dem ergriffenen Beruf, als Madonnenbild des Hauses gestiftet; dazu würde die sonst nicht vorkommende Glorienscheibe passen. In italienischen Kirchen trifft man nicht selten Flachreliefs der Madonna byzantinischer Arbeit, diese gab ihnen die Feierlichkeit des Hieratischen. Auch unsere Tafel mochte damals einen etwas altertümlichen Eindruck machen. Vasari meint er habe sie gemacht *per contraffare la maniera di Donatello*, wie zur Erklärung ihres ungewöhnlichen Stils. Ist es also etwa, wie neuerdings Jemand leider! gesagt hat, „mehr ein Schulexerciz als ein Werk religiöser Kunst?!“ Jedenfalls, *per contraffare:* das ist etwas ganz andres als schülerhafter Anschluß; er meint wohl: es beliebte ihm einmal die Art Donatellos zu versuchen, wie er sich damals ja in solchen Imitationen gern erging. Das Donatelleske läge aber gewiß nicht im Motiv, son-

dern lediglich in dem weitgetriebenen Flachrelief, dem *schiacciato* sich nähernd, — das er sonst nie gemacht hat. Es mochte ihn technisch interessiren, diese ihm eigentlich widerstrebende Stilform einmal anzuwenden, wie beim Malen die Tempera. Die hingehauchten Kinderfiguren im Grunde markiren ein Minimum plastischer Körperlichkeit. Auch das gradlinige Profil kommt in Madonnenreliefs des Donatellokreises vor. Die Tafel sieht aus wie ein Bravourstück des Reliefs: man betrachte diese in Frontansicht aufsteigenden Stufen! Übrigens keine Spur von Unreife: Niemand würde hier, ohne die Zeugnisse, das Werk eines Anfängers vermutet haben.

Neuere Stimmen gehen in Gunst und Abgunst auffallend ratlos auseinander: der eine findet, mit Vasari, eine bei ihm ungewöhnliche *grazia*, man gedenkt der ruhigen Majestät der Pietà; andere reden von plumpen und ungefälligen Formen, verworren gequältem Faltenwurf; neuerdings hat sie ihm Jemand gar abgesprochen! —

Man versuche vor allem, dem Meister nachzuempfinden, was er uns hier vor Augen zaubern wollte!

Eine hohe, edle, stille Frauengestalt hat ihn heimgesucht, diese möchte er so zart, so geistig geisterhaft wie möglich in den starren Marmor übertragen. Der verticale Zug klingt nach in der steilen Treppe: symbolisch gestimmte mochten hier der Himmelsleiter des Patriarchen gedenken. Sie nimmt die ganze Höhe der Tafel ein. Das Motiv ruhig nachdenklicher Sammlung sollte dann contrastirend gehoben werden durch die munteren Kindergestalten; aus dieser Schar hat sich das Jesulein an den mütterlichen Busen geflüchtet. Diese entrückt die Profilrichtung der Beziehung zu Umgebung und Betrachter. Der Kopf ist ganz leise vorgebeugt, doch blickt sie nicht gerade in die Ferne, mehr vor sich hin; besorgt, doch wie im Traum, das Kind der lärmenden Schar zu entziehen. Dieses hat sie in ihren Betrachtungen kaum unterbrochen. Ihre Arme, statt zärtlicher Umfassung, berühren es kaum; die Rechte rückt leicht, wie zerstreut, an dem des Kindes Haupt deckenden Gewand; die Linke, auf dem Schooße ruhend, sinkt aufgelöst in die zwischen Zeige- und Mittelfinger vordringende Falte des Schleiers. Ein leichtes Wölkchen liegt über Stirn und Augen, der Mund ist leise geöffnet, ein Anklang schwermütigen Sinnens. Es ist die heilige Mutter. So dachte sie sich Savonarola: bald erfüllt von Meditation und Contemplation, bald betend auf des Kindes Antlitz weilend, oder Engelgesang lau-

schend, während sie ihm die Brust reicht. Michelangelo hat fast immer diesen ernsten Zug festgehalten, selten (in Zeichnungen) giebt er den lebhaft liebenden Zusammenschluß. Dies Kind war ihr wie ein anvertrautes Gut, ein höheres Wesen; schon in so zartem Alter entzieht es sich den Spielen der Altersgenossen. Das Losungswort solcher Kindheitsgeschichten war: „Maria bewahrte alle diese Worte in ihrem Herzen.“ Sie ist im Besitz kaum verstandener Geheimnisse; sie duldet die Verkennung der Ihrigen, sie ahnt eine dunkle Zukunft, das Schwert durch ihre Seele. Vielleicht fürchtete er, bei Voranstellung des zärtlichen Zuges möchte die Madonna unkenntlich werden, hinter dem lieblichen Gebilde einer jungen Mutter verschwinden.

Eine dünne schleierartige Draperie umwallt die hohe Gestalt, wie aus einem Stück. Sie soll Umrisse und Verhältnisse nur umspielen, nicht bestimmte Flächen und Wölbungen offenbaren. Sie hat an hellenische Frauenstatuen erinnert; die Intention stammt wirklich aus dieser Region.

Nur Füße und Hände treten hervor. Gekreuzte Füße (hier der rechte nach oben umgedreht, sodaß die Sohle heraustritt) kehren bei ihm immer wieder, wo er die Haltung ernster, tiefer Ruhe geben will. Auch die eigenartigen Proportionen der Extremitäten sind später ein stehender Zug: die Füße immer etwas kurz, im Verhältnis zu den großen, wunderbar gezeichneten Händen.

So ist der Eindruck dieser seiner ersten Madonna wie eines Morgensterns von mildem Licht, freilich fremdartig nicht nur unter seinen Gestalten, auch innerhalb der florentinischen Bildwerke des Jahrhunderts. Aber dem mit der Antike vertrauten wird kaum der darüber schwebende griechische Hauch entgehen. Man gedenkt der thronenden Frauengestalten in attischen Reliefs, diesen unerreichten, hehren und rührenden Vorbildern bildnerischen Gräberschmucks. Aber es ist nichts verlautet von einem nach Florenz verschlagenen Stück dieser Art. Es war Courajod, der mit feinem Blick diesen hellenischen Zug und dessen auffallenden Contrast mit florentinischer Art lebhaft empfand, freilich etwas wunderlich ausdrückte.[1])

Er sah hier „die große Thatsache, daß das Ideal in die Kunst eingedrungen sei; eine Verjüngung *(renouvellement)* des abgelebten

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1881. I, 199.



Madonna an der Treppe

Quattrocento, der realistischen, conventionellen, naturalistischen Schule von Florenz!" —

Das Vorbild aber ist nicht im Marmor zu suchen, eher in Gemmen, für das Motiv wie für den eigenartigen Reliefstil. Man betrachte den Amethyst bei Mariette.[1]) Eine Frauengestalt hat sich niedergelassen vor einer statuettebekrönten Stele, wohl in einem Akt der Verehrung, — daher der gradausgerichtete Blick. Ein ähnliches Werk, wenn nicht dieses, mag Michelangelo gesehen haben. Und die Madonna an der Treppe wäre die erste und edelste Frucht jener Mußestunden im Palast Medici unter Führung Lorenzos. Was den Jüngling bei einem Werk dieser Classe fesselte, war die „edle Einfalt und stille Größe" der hohen Frauengestalt, wie vorausbestimmt für die Madonna. In jenem Amethyst wollte Winckelmann eine Vestalin sehen, Chabouillet eine Muse, Bötticher die Ilithyia. Irren wir nicht, so lag nicht der letzte Reiz in der Gewandung. Man hat von koischen Gewändern gesprochen; doch ist die Umhüllung dieser Heiligen sehr verschieden von dem straff gezogenen linearschönen Peplon einer Polyhymnia, und noch mehr von dem Reiz der durchsichtig die Formen umfließenden Draperie der Bacchantin. Man könnte hier an die Mythologien Botticellis denken, aber wie weit sind wir doch von dem raffinirten Empfinden jener modern sentimentalen Palingenesien antiker Reize! In scharfem Gegensatz zu den knittrigen, naßanklebenden Draperien Donatellos sehen wir hier eine ideale Hülle, wie ein lichter Nebel die Gestalt umwallend, sie dem Irdischen entrückend. —

Doch ein realistischer Zug fehlt kaum in einem Werke Michelangelos, und in keinem ist er so sinnig, launig seltsam mit der hohen Idee verschlungen. Man denke sich die Marmortafel ohne den Glorienschein um das Haupt der hohen Frau, überlasse sich dem Eindruck des baulichen und figürlichen Grundes, und wir haben den Eindruck einer Scene italienischen Landlebens, eines Idylls. Eine Toscanerin hat sich, in der Kühle des Abends, vor ihrer Wohnung niedergesetzt, um sich einer Dämmerungsstimmung zu überlassen. Es ist ein bescheidener Häuschen *(cottage)* mit hohem Souterrain; eine steile Doppeltreppe führt zur Hausthür hinauf. Ihr Knäblein, eben noch spielend mit den Nachbarkindern, hat sich jetzt von jenen

[1]) Reinach, Pierres gravées 96, 104.

weggeflüchtet, birgt sich in ihrem Schooß. Das feinere Wesen wird des Treibens mit den gleichaltrigen bald müde. Es drängt sich in den engen Raum zwischen Arm und Brust, duckt das Köpfchen, sich verbergend; dabei dreht es den rechten Arm nach hinten, gestützt auf den Handrücken. So ist es nun ganz eingebettet in die hohe Gestalt. Die Mutter schiebt noch den Saum ihrer Gewandung vor sein Gesichtchen. Aber die im Stich gelassenen Kameraden finden sich alsbald, gutmütig eifrig, in die veränderte Situation. Vielleicht auf einen Wink der Frau, sind sie beschäftigt, an der Mauer des Vorplätzchens eine Decke aufzuhängen, um die Abendsiesta vor Zugluft zu schützen. Der größte Knabe, über die Treppenbrüstung lehnend, giebt als leitende Person die Anweisungen. Er faßt das Ende der Decke mit der rechten, sein vis-à-vis hat das andre Ende um die Schulter geworfen, sieht sich fragend nach ihm um. Auf der obersten Stufe gewahrt man ein zweites Paar, der eine stützt sich müde auf die Hand, sein Genosse mahnt ihn zur Mithilfe.

Aber blickt man dann wieder auf die hohe Gestalt mit dem Glorienschein, wie weit scheint sie in ihren Gedanken dem allen entrückt; also daß von ihr ein Licht ganz andrer Herkunft auf jene ländliche Scene fällt, eine ganz andre, geweihte Stätte wie durch eine Verschleierung durchschimmert. Die steile Treppe erscheint wie der Giebel eines Altars, von Engelkindern umschwebt, die schlichte Decke die sie ausbreiten, wie ein Brokatvorhang, der führende Knabe als der kleine Johannes . . .

Ich weiß nicht ob es die Mühe verlohnt, sich hier mit der versuchten Ableitung der Madonna aus gewissen florentinischen Reliefs, besonders eines angeblichen des Desiderio, zu befassen. Die Ähnlichkeit ist nur eine ungefähre, und hinter dieser äußerlichen Ähnlichkeit übersieht man leicht die wesentliche Verschiedenheit. Übereinstimmend ist nur die Profilstellung der sitzenden Gestalt, der steinerne Würfel und die gerade Gesichtslinie. Dagegen ist der beherrschende Zug, das Motiv der Erfindung, eher entgegengesetzt: an Stelle jenes charakteristischen Blicks über das Kind hinweg tritt die tiefe Neigung des mütterlichen Antlitzes über das Kind in ihrem Schooße, eine Neigung, die wohl zärtlich gemeint, aber etwas hölzern geraten ist, so daß die Frau eher schläfrig einzunicken scheint. Dabei ist die untere Hälfte der Figur zusammengesunken, wie verwachsen,

das grade Widerspiel des dominirenden Zugs unsres Reliefs, dieser hochaufgerichteten wahrhaft königlichen Frau.

Wieder kann man sich hier der Frage nicht erwehren: wozu sollte ein Künstler, der ein Gebilde wie dieses schaffen kann, aus dem bildnerischen Vorrat der Stadt Florenz, den er eifrig durchmustert hat, jenes schlecht proportionirte, angebliche Desideriorelief nötig gehabt haben, um zu entdecken, daß man eine sitzende Madonna mit dem Kinde auch im Profil nehmen könne? Vielleicht hätte er, wenn es im stande gewesen wäre, ihn einen Augenblick zu beschäftigen, daraus gelernt, wie er es n i c h t machen müsse. Noch unverständlicher ist die Herbeiziehung des übrigens bedeutenderen Reliefs des Andrea Bregno, ehemals im Hospital von S. Giacomo am Corso zu Rom (neuerdings verschwunden). Hier fehlt sogar die Profilstellung; die hl. Jungfrau, in Dreiviertelansicht, betrachtet mit gesenktem Blick das auf ihrem Schooße in Frontansicht sitzende Jesuskind (OPVS ANDREAE).

Gemmeneindrücke

DIES ist die kleine Gruppe der Werke, die uns über die Anfänge Michelangelos als Bildhauer Licht geben könnten — als Hausgenosse Lorenzos, im Palast an der Via larga. Sie geben jedenfalls viel zu denken. Kein Kenner, dem man sie ohne Angabe ihres Ursprungs vorlegte, würde in ihnen eine Spur jugendlicher Befangenheit wahrnehmen, aber schwerlich würde er auch auf Michelangelo als Urheber verfallen. Sie haben etwas räthselhaftes, doch nicht in betreff der Deutung und Absicht des Gegenstandes. Sie sind in sehr abweichenden Manieren gearbeitet, aber das Kunstsystem des späteren Meisters lassen sie nicht ahnen, der sich nur im lebens- und überlebensgroßen bewegt, nur das Rundwerk als wahre Sculptur gelten läßt — er hat nie wieder in dieser Art Flachrelief, nie in solchen figurenreichen Tafeln sich versucht.

Es sind Werke der Kleinsculptur, fast die einzigen, die er gemacht hat. Und da erinnert man sich, daß sie unter der Ägide Lorenzos entstanden sind, eines Liebhabers solcher Sachen, der seinen Leibbildhauer Bertoldo zur Pflege der kleinen Bronzeplastik anhielt. „Von allen Familiengliedern und Gästen des Palastes," erzählt Condivi, „wurde Michelangelo geliebkost und zu seinem hohen Studium angefeuert, vor allen vom Magnifico, der ihn oft am Tage rufen ließ und ihm seine Juwelen, *Carneole*, Medaglien und ähnliche kostbare Sachen zeigte, als einem, dessen Genie und Urteil er wohl erkannte." [1])

Und merkwürdig, alsbald nach Lorenzos Tod, als er ein Jahr

---

[1]) Il quale (il Magnifico) spesse volte il giorno lo faceva chiamare, mostrandogli sue gioie, *corniuole*, medaglie e cose simíglianti di molto pregio, come quel che lo conosceva d'ingegno e di iudicio.

lang frei im elterlichen Hause weilt, da findet er den Marmorblock für die erste überlebensgroße Statue, sein Manifest gleichsam.

Bei dem Relief der Madonna hatte man längst den griechischen Character bemerkt. Das Motiv der unter den florentinisch-römischen Werken durch ihre Geberde isolirt dastehenden Statue des Eros findet sich in dem Chalcedon-Jaspis (Reinach, Pl. 39, 81), wo Eros vor einer Stele mit Greifenfigur kniet; der hoch erhobene rechte Arm hält den Schmetterling, während er mit dem linken nach einem Gegenstand am Boden faßt. Dieselbe Attitude kehrt wieder in dem Cornalin mit dem knieenden Krieger, in der Linken den Schild, zum Schutz des Antlitzes, erhebend, in der Rechten den Spieß. Hier ist das Motiv stark contrapostisch: die Knie nach der dem Haupt entgegengesetzten Richtung gewandt — das erste Beispiel dieser in seinen späteren Werken stereotypen, in jener Zeit ungewöhnlichen Form. Sie ist ihm vielleicht zuerst in diesem Bild des Siegers Eros aufgegangen.

Solche erste Eindrücke sind oft von tiefgehendem Einfluß auf die Richtung der gestaltenden Phantasie, sie enthalten im kleinen Gußformen, die später in Werken ganz andern Geistes und Sinnes zu Tage treten. Das griechische Motiv der sitzenden weiblichen Profilfigur kehrt wieder in der Lunette der jungen Frau mit dem Spiegel, in der grandiosen Zeichnung der Prudenza, in der Allegorie am oberen Geschoß des Juliusdenkmals. Die Umständlichkeit der großen plastischen Werke, die Abhängigkeit ihrer Realisirung von den Zufällen des Auftrags bringt es mit sich, daß viele Conceptionen latent bleiben; sie gehen aber nicht unter; wenn ein großes Unternehmen außergewöhnliche Ansprüche an die Erfindungskraft stellt, regen sie sich, überschreiten die Schwelle des Bewußtseins.

In einem der Sclaven der sistinischen Volta war das Motiv der Gemme des Diomed beim Palladiumraub leicht erkennbar; — aber zeigt nicht der Anblick dieser aus vielen Ketten einzelner plastischen Motive zusammengesetzten Decke eine Phantasie, die der Kleinsculptur ihre erste Befruchtung verdankte? wo figurenreiche Compositionen Ausnahmen sind, während die einer unerschöpflichen bildnerischen Phantasie zuströmenden Gestalten sich in solche, von Runden und Halbrunden eingeschlossene Einzelfiguren und einfache Gruppen auflösen.

Damit hängt es zusammen, daß seine Erfindungen jederzeit von den Gemmenschneidern stilistisch brauchbar und einladend befunden wurden. Die mythologischen Motive der Cavalieri-Zeichnungen, in denen die antiken Eindrücke seiner Jugend wiedererwachen, haben alsbald bei Gönnern den Wunsch erweckt, sie durch Medailleure ausführen zu lassen.

Die Camee der Furie (Reinach, Pl. 58. No. 41) wurde nach seiner bekannten Zeichnung des „Dämons“ gemacht. Die Gruppen der Dienerinnen im Fresco der Judith lieferten dem Pier Maria da Pescia Stoff zu dem Cornalin, der als Siegelring des Michelangelo berühmt wurde.

Der Zug zum Einfachen war es ohne Zweifel, der ihn von einem andern Zweig antiker Kleinsculptur, dem Sarkophagrelief, fern hielt. Die Centaurenschlacht war durch besondere Umstände angeregt. Aber man konnte in ihr den Keim seiner größten Compositionen erkennen.

Diese Rolle der antiken Kleinsculptur in der Kunst der Renaissance ist kein isolirtes Factum, sie wiederholt sich in der Periode des Classicismus; und man hat damals auch die Verwandtschaft der Situation erkannt. Bekannt ist der Einfluß, den einst Unternehmen wie die Lippert'sche Daktyliothek gehabt haben. „Der erste Schritt der Renaissance,“ sagt Mengs, „war das Sammeln der Medaillen und geschnittenen Steine der Alten; mit ihrer Nachahmung setzte die Austreibung der deutschen Barbarei ein.“

Der Wert der Gemmen für die aufblühende Kunst bestand nicht blos in den Motiven bedeutender Werke der Großsculptur, die in ihnen aufbewahrt, oft zur Entdeckung der nur literarisch überlieferten Meisterwerke geführt haben. Ein künstlerischer Reiz lag auch in ihrer vollkommenen Erhaltung, da bei der Härte der Edelsteine, Zeit und Zufall die Klarheit, Feinheit und Schärfe der Bilder kaum schädigen konnten. Das Auge erfaßt schneller, intensiver das Kleine, und auch das Nachschaffen ist im kleinen leichter. Große Schöpfungen kommen oft in kleinen Skizzen zur Welt, und die Schwierigkeit der Ausführung wächst mit dem Umfange. Winckelmann sagte von Poussin (II, 267): „Er, der das Altertum mehr als seine Vorgänger studirt, hat sich gekannt und niemals ins Große gewagt.“

In dies Capitel der glyptischen Anregungen würde auch das

Marsyasrelief fallen, eine (nicht sichere) Entdeckung des Barons von Liphart. Es ist zwar glaublich, daß ihn damals der Marsyas beschäftigt hat. Im Garten von San Marco stand eine Statue des gefesselten Halbgottes, die Donatello ergänzt hatte; eins der frühsten Beispiele künstlerischer Restauration antiker Marmore. Das Werk wird auch zu den ersten Vorbildern gelehrter Darstellung muskelstarker Nuditäten gehören, die Michelangelo kennen lernte. Das Motiv der bewegungslos passiven Fesselung und Streckung muß seine Phantasie erregt haben: es taucht wieder auf in den Varianten der gefesselten Krieger des Juliusdenkmals. Von dergleichen Studien ist freilich in jenem rohen Marmorrelief wenig zu sehen. Und doch hätte der Jüngling grade hier besondere Ursache gehabt, sich zusammenzunehmen. Der Sonnengott als Rächer der echten Kunst an dem volkstümlichen phrygischen Flötenvirtuosen galt ja als Symbol berechtigter Intoleranz gegen unberufene Mittelmäßigkeit — bei Horaz und Dante.

Dagegen könnte man einen Zusammenhang der Marsyasscene mit einer neuerdings zum Vorschein gekommenen kleinen Marmorfigur dieser Zeit annehmen.

Die Apollostatuette in Berlin

Diese Skizze, neuerdings aus dem Magazin der Villa Borghese zum Vorschein gekommen, für 25 Lire versteigert und dann von W. Bode für sein Museum erworben, hat manches befremdliche. Man erkennt zwar leicht den Lautenschläger Apollo, die Geige ist deutlich herausgearbeitet; aber seltsam ist der Grund der Figur: Der Sonnengott steht vor einem mächtigen Baumstamm, dessen Wurzelansätze zu beiden Seiten an dem viereckigen Block herabgleiten, ähnlich den sehr flach herausgearbeiteten Füßen — als ob die Gestalt mit dem Baum aus dem Erdreich hervorwüchse. Dieser Baum spielt aber auch weiter oben eine Rolle: die rechte Hand des Sängergotts (sonst das *plektron* haltend) ruht, sich anklammernd an einen vorstehenden Aststumpf. Und gegenüber stützt er die Geige auf einen anderen Stumpf. Der Arm schmiegt sich (wie beim Mose) an das aufgerichtete Instrument, in dessen obern Rand die Hand faßt. Apollo steht also vor dem Stamme wie vor einem Pilaster, oder in einer Nische. Warum hat er dem

Gotte, der doch nach Blick und Wendung lebhaft erregt zu denken ist, die freie Stellung entzogen? Warum hat er sich nicht, wie der griechische Meister in dem bekannten Relief, mit dem Baumstumpf als Basis der Geige begnügt? Wozu diese seltsame Umrahmung?

Die Statuette weist deutlich auf ein antikes Vorbild. Natürlich wird man, selbst so frühe, von Michelangelo keine Copie erwarten. Aber angeregt war sie wohl eben durch jene Gemme mit der Aufschrift LAVR MED, die auch den Medaillen am Bogen von Cremona (im Louvre) und dem Liphart'schen Relief zu Grunde liegt. Auch hier erscheint Apollo, der als Citherspieler sonst die Chlamys trägt, nackt, mit dem erhobenen Instrument in der Linken. Nur dreht er das Haupt mehr nach oben: ungnädig weggewandt von dem sein Knie umfangenden, Gnade erflehenden Olympos. Die Profilwendung ließe an den Apoll von Belvedere denken, von dem aber Michelangelo schwerlich damals vernommen hatte. Proportionen und Gesichtszüge zeigen von ihm keine Spur. Die Nase kurz, fein und stumpf, giebt dem Profil etwas florentinisches. Das üppig angelegte Gelock, wie eine Mütze Scheitel und Stirn überschattend, bis zum Halsansatz sich herabringelnd, ist apollinisch. Der Blick aber ist seitlich gerichtet, forschend, drohend. Dieser Zug wäre von der Marsyasscene geblieben.

Eine Besonderheit, die in seinen späteren Statuen oft auffallend hervortritt, findet sich bereits in dieser Arbeit des Knaben: die scharfe Entgegensetzung der verticalen, gradlinigen, angelehnten Seite, und der bewegten, nach außen sich entfaltenden. Dort das Standbein, die lotrecht fallende Chlamys, die ragende Geige, hier das Profil und der losgelöste Arm mit seinem starken Muskelspiel. —

Vieles würde sich aus den mediceischen Beziehungen erklären; vor allem die seltsame Rolle des Baums. Es ist der Lorbeer Apollos, oft als Zweig oder schlanker Baum auf Vasen und Reliefs, in des Gottes Hand oder neben ihm. Dieser Lorbeer aber war auch der Baum Lorenzos. Im Schatten seines Schleiers (*velo*) „genießt Florenz froh und friedsam Ruhe, nicht fürchtend Sturm und des Himmels Dräuen. Im Nest seiner Zweige verwandelt sich der Dichter aus dem heisern (*roco*) Vogel in den weißen Schwan". „Ihr süßer Duft dringt bis zu Indern und Mauren." Also sang Ariost.

Dieser hold schattende Baum präsentirt sich hier nun freilich recht wunderlich als alter abgeästeter Stamm. Aber wir wissen ja,

daß der Bildhauer liebte, Bäume, auch gemalte, sogar paradiesische, in diesem häßlichen verfallenen Zustand darzustellen. Den schattenden Baldachin der Laubkrone überläßt er unserer Phantasie zur Ergänzung. In den abgehauenen Ästen könnte wohl auch eine Anspielung auf den Tod des geliebten Bruders liegen.

Der unvollendete Zustand der Statuette, der gewiß eine besonders delicate Ausführung zugedacht war, erklärt sich aus dem unerwarteten Tode Lorenzos, ohne daß man zu amorphistischen Theorien zu greifen braucht.

Der verlorene Hercules

Nach Lorenzos Tode (1492) verließ Michelangelo sein Quartier im Palast und kehrte ins väterliche Haus zurück — viele Tage unfähig etwas zu unternehmen. Dann tröstete er sich über den jähen Verlust in der Arbeit. Bisher scheint er meist nach den Wünschen seiner Gönner beschäftigt; jetzt fühlt er sich plötzlich auf eigene Füße gestellt; er nimmt gleich einen hohen Flug. Sein innerster Trieb führte ihn auf eine überlebensgroße Marmorfigur. Er erinnert sich eines Marmorblocks, der seit vielen Jahren, Wind und Regen preisgegeben, dalag und erwirbt ihn um geringen Preis.

In dem Centaurenrelief war, wenn auch nicht die Centralfigur, doch der Sieger, Hercules im Angriff. Hercules findet sich auch im Stadtwappen: als *insegna di Fiorenza tra gli eroi.* Hercules ward die erste Marmorstatue seiner Hand — das Urbild männlicher Kraft. Ein Strozzi erwarb ihn; über ein Menschenalter stand er im Hofe des Palastes. Vasari nennt ihn *cosa mirabile.* Zur Zeit der Belagerung der Stadt kam er nach Frankreich. Der Verwalter Filippo Strozzis, Agostino Dini verkaufte ihn an Gio. Battista Palla, einen glühenden Patrioten und Freund des Meisters, der für König Franz Alterthümer und Kunstsachen sammelte. Bekannt sind seine beiden Briefe an Michelangelo in Venedig; von Siegeshoffnungen getragen, sucht er ihn zur Rückkehr zu bereden. Diese Weggabe geschah wohl nicht ohne Mitwissen, wo nicht Beifall des Meisters. Sein Ziel bei jener plötzlichen Flucht war Frankreich gewesen. Auch die zwei Captivi, die er später Ruperto Strozzi schenkte, kamen nach Frankreich. Die Statue von vier Ellen Höhe stand noch im Anfang des XVIII Jahrhunderts im Jardin de l'Estang zu Fon-

tainebleau, von wo sie 1713 entfernt wurde. Seitdem ist sie verschollen.

Der Verlust des Hercules ist einer der empfindlichsten, die Michelangelos Inventar betroffen haben. Die erste Marmorstatue, und in colossalen Dimensionen, ein selbstgewählter Stoff und die erste Manifestation seines Trachtens nach dem Ausdruck heroischer Männlichkeit — alles eigenste Initiative.

Bekanntlich hat Adolf Bayersdorfer eine Spur dieses verschollenen Heroen zu entdecken geglaubt, in einer Statue der Gärten Boboli, angeblich einer verkleinerten Nachbildung, die vor der Entführung der Statue angefertigt worden wäre. Er selbst hat leider keine Mitteilung darüber veröffentlicht.

Es soll der bärtige Hercules in der Grotte sein; nach anderen ein Hercules mit der Keule, einen Satyrknaben zur Seite, hinter der Insel — beide konnten freilich kaum Jemandem einleuchten. Aber ich glaube, Bayersdorfer ist hier Unrecht geschehen. Die Statue, die er im Auge hatte, war nach meiner Erinnerung aus einer Unterhaltung im Frühjahr 1892 zu Florenz, der Hercules des Circus, zweite Nische linker Hand, und dieser gegenüber war der Einfall gewiß erklärlich. Die Statue fehlt leider in Soldanis Beschreibung der Gärten, wo die Urheber der Marmorwerke angegeben werden. Ihr gegenüber, an der rechten Seite des Amphitheaters, steht ein antiker Apollo von derselben Größe. Die Rechte faßt die Keule, an der die Finger herabgleiten, die Linke hält den goldenen Apfel der Hesperiden. Der Meister hat später Kampfgruppen des Heroen, mit der Hydra, dem Löwen entworfen; in jenem Coloß seiner Jugend hätte er also das ruhigste Motiv aus den zwölf Abenteuern gewählt. Die Statue wäre übrigens angeregt durch eine Antike; in Goris Museo Fiorentino No. 67 findet sich eine ähnliche Statue dieses Hercules *Μήλιος* oder Pomarius.

Wenn die vorwitzige Frage gestellt würde, wie der verlorene Hercules des Siebzehnjährigen wohl ausgesehen haben möge, so würde man gewiß nicht an athletische Figuren denken dürfen, wie er sie vierzig Jahre später aus dem Marmor herausholte, eher an solche aus dem nächstfolgenden Jahrzehnt, wie der Knabe David. Wirklich erinnert die Pose der Bobolifigur an den David, besonders die Stellung der Beine und die scharfe Wendung des Kopfes



Die Hercules-Statue in den Gärten Boboli

und der dräuende Blick. Der Schädel ist eckig und platt, die Stirn niedrig, von kurzen, krausen Haaren beschattet. —

Aber es stand geschrieben, daß ihn die Medici nicht loslassen sollten. Bald nach Beendigung des Colosses erinnerte sich seiner der Sohn Lorenzos, auf wunderlichen Anlaß. Im Winter 1496/97 wurde die Stadt durch das seltene Schauspiel eines gewaltigen Schneefalls aufgeregt. Bei solcher Gelegenheit pflegte man die Plätze vor den großen Bauwerken mit Schneecolossen, besonders *marzoccos* zu bevölkern. Die besten Meister halfen gern bei diesem Amusement. Landucci hält es der Mühe wert, aufzuzeichnen, wie z. B. bei dem Schneefall im Januar 1510 solche Löwen am Campanile und bei S. Trinità zu sehen waren, ferner „schöne Ignudi" am Canto de' Pazzi; und im Borgo S. Lorenzo gar eine feste Stadt mit Forts und Galeeren. Leider hat kein Landucci etwas aufgeschrieben über den Gegenstand. Wer weiß: es war vielleicht mehr von seinem Geist darin, als in den kleinen Sachen für Bologna. Er war ja im Zug des Colossalen; man erinnert sich seiner phantastischen Idee ein Jahrzehnt später in den Marmorbrüchen von Carrara. — Dieser Schneecoloß im Hof des Palastes Medici an der Via larga bezeichnet also seine Rückkehr dorthin. Piero war auch sehr von ihm eingenommen, stolz, den ersten Virtuosen seines Faches nun sein zu nennen. Der alte Michelangelo plauderte dann nicht ohne feinen Spott: der Junker habe sich gerühmt, zwei außerordentliche Menschen zu besitzen: der andere war ein spanischer Schnellläufer, den er zu Roß nicht einholte. Er zog den Achtzehnjährigen wieder an seine Tafel.

Das Jahr in Bologna

DAS Jahr in Bologna fällt zusammen mit der ersten Reise seines Lebens: es war ein Zufall, daß er dort hängen blieb: als Gast im Palast eines edlen Bolognesen. Zwar der künstlerische Gewinn dieses Jahres kann kaum bedeutend gewesen sein: man vermag nicht recht anzugeben, wie es ihn gefördert haben sollte. Das Interesse der Episode liegt darin, daß sie Gelegenheit giebt, ihn in einem ganz bestimmten Zeitpunkt in einer sehr eigenen Situation zu beobachten.

Es war im Spätherbst 1494, als der Zwanzigjährige aus Florenz plötzlich verschwand. Grade damals hatte er die für seine Zukunft so wichtigen Anatomiestudien beginnen können, will sagen seine Selbsterziehung zum Bildhauer. In dem verlorenen hölzernen Crucifix für die Kirche S. Spirito mögen die ersten Früchte dieser Studien erkennbar gewesen sein. Warum ließ er auf einmal alles im Stich? Was bezweckte diese Reise nach Venedig, woher flossen die Mittel, bei seiner Armut? Hoffte er Beschäftigung unterwegs zu finden? Hatte Jemand seine Phantasie mit Bildern der mächtigsten und bezauberndsten Stadt Italiens entflammt? Noch zweimal hat er später in ähnlichen verworrenen Lagen seine Schritte nach Venedig gewandt. Hat er den Seinigen die Reise verschwiegen? Aber er mußte sich doch den Schrecken, die Angst im väterlichen Hause vorstellen. Freilich hätte er auf heftigen Widerspruch des Vaters gefaßt sein müssen. Es war doch wohl eine Anwandlung, wie sie bei ihm in Zuständen hochgradiger Aufregung sich einstellten; die erste jener dunklen Episoden in seinem Leben, jener ebenso plötzlich aufsteigenden, wie ausgeführten Entschlüsse, ohne klare und vernünftige Motivirung. Psychologisch sind es Zufälligkeiten; ihr stets unglücklicher Ausgang beurkundet die innere Zwecklosigkeit. Diesmal lag

die tiefere Ursache in der Spannung der politischen Atmosphäre: für deren Wechsel er immer ein empfindliches Ahnungsvermögen zeigte. Die Reise fiel in die letzten Tage des Mediceischen Regiments, als die Verstimmung der Bevölkerung einen Grad erreicht hatte, wo ein Funke genügte zur Massenexplosion; unter den Eindruck der Meldungen vom nahenden Heere König Carls VIII, der ersten Invasion der Barbaren wieder seit zweihundert Jahren. Michelangelos Vorgefühl, besonders für Unglück, war tief im Unbewußten seiner Natur begründet; aber die positive Veranlassung, wie sie in sein waches Causalbewußtsein fiel, konnte nebensächlich, ja kindisch sein. Und so war es hier: Der alte Meister hat sich Condivi gegenüber ausführlich über die Veranlassung dieser abenteuerlichen Reise ergangen. Ein einst bei Lorenzo beliebter Improvisator zur Harfe, Cardiere, hatte ihm einen grausigen Traum erzählt: den verstorbenen Herrn in zerrissenem schwarzen Gewand gesehen, das Geheiß vernommen, dem Sohne die nahe Verbannung auf Nimmerwiederkehr zu verkündigen. Das Gesicht wiederholte sich; er eilt nach Careggio, wird aber von dem ihm begegnenden Piero und dem Kanzler Bibiena ausgelacht.

Diese Flucht — mit zwei Begleitern — muß in die erste Hälfte des Oktobers 1494 fallen; also bald nach Polizianos, seines Gönners Tode (28./29. September). Am 26. Oktober ist Piero dem französischen Könige entgegengereist, in Serzana hatte er seine Ergebenheit betheuert und die Grenzfestungen übergeben, gegen die Instruction der ihm nachkommenden Gesandten; auch hatte er ihn in seinen Palast eingeladen, wo die Tapisserien schon zurecht gemacht waren. Seiner Rückkehr am 8. November folgte dann die Katastrophe auf dem Fuße. Auf dem Wege nach dem Palazzo vecchio am 9. November, wo er Bericht erstatten wollte von der Reise, kam es zu jenen Auftritten, die die Flucht der drei Brüder zur Folge hatte.

In Venedig geht Michelangelo das Geld aus, er muß sich zur Rückreise entschließen, kommt wieder nach Bologna, diesmal bringt ihm der Zufall ein Erlebnis. Er gerät in der politisch unsichern Stadt in eine Verlegenheit, wird verhaftet; ein feingebildeter Herr, in Florenz wohlbekannt, wo er Podesta gewesen war, Messer Francesco Aldrovandi, ein Mitglied des großen Rats, bemerkt ihn und forscht ihn aus. Große Augen macht er, als er hört, der junge

Mensch komme aus dem Hause Medici, sei ein Bildhauer, um dessen Erziehung sich Lorenzo selbst bekümmert hatte. Er ist begierig, ihn von den intimen Dingen dieses Hauses erzählen zu hören, dessen Herrn bald ihrem Flüchtling nachfolgen sollten: Aldrovandi nimmt den jungen Vagabunden mit und logirt ihn bei sich wie einen Vetter. Als er fort will, scherzt er: mit Dir gehe ich selbst durch die Welt, *a spasso*, wenn Du mir die Reisekosten bezahlst.

Der junge Mann war auch Poet: bei den Gastereien im Palast Medici waren Vorträge alter und neuer Dichtungen eine Würze: da mag er selbst etwas von der Kunst der Recitation aufgefangen haben. Er hatte vielleicht die Stanzen des vor zehn Jahren erschienenen Morgante Maggiore gehört, der ersten modernen, burlesken Epopöe; aus Polizianos eignem Munde dessen Verse in Latein und Volgare, und die satirischen Sonettenpfeile vernommen, die er mit Matteo Franco wechselte. Der Bologneser sehnte sich, die alten guten Sachen, die Terzinen der göttlichen Comödie und die Sonette Petrarcas einmal in reinem Toscanisch zu vernehmen (man kennt den bäurischen Dialekt Bolognas) — auch Geschichten des Decameron mußte er ihm (er erzählte es selbst) vorlesen — vor dem Einschlafen.

Er macht mit seinem Gaste einen Gang durch die Kirchen; sie stehn in S. Domenico vor einem in Bologna bewunderten Prachtwerk, betrachten die Statuetten eines kürzlich verstorbenen Meisters, von denen noch drei fehlen. Einem Jüngling, den der Magnifico beschäftigt hatte, traut er etwas zu; seine Reden bestätigen die gute Meinung. Durch Ergänzung dieser Lücken würde er selbst sich den öffentlichen Dank verdienen und den unruhigen Gast für eine Zeitlang festhalten.

Was für ein Gesicht mag Michelangelo zu diesem Vorschlag gemacht haben? Eine glänzende Ehrung schien es doch; ein dauerndes Andenken seines Namens konnte er in dem weltberühmten Tempel hinterlassen. Es war das Mausoleum des großen Ordensstifters — ein Werk von Jahrhunderten, nach dem bedächtigen Tempo des Mittelalters. Der Kern, der Sarkophag, galt als Schöpfung des Erzvaters der neueren italienischen Sculptur, Niccolo Pisano, und des Fra Guglielmo; die spätere Bekrönung, der Capello, mit seinen Statuetten hatte ihrem Meister einen Namen gemacht: Niccolo Schiavone von

Bari in Apulien, genannt Niccolo dall' Arca. Er war kurz vor Michelangelos Ankunft gestorben, am 2. März 1494.

Freilich wird ihn die Marmorkunst der alten Pisaner kaum besonders interessirt haben, so wenig wie die Grazie des Niccolo. Vielleicht aber gab ihm diese Construction eines vielgegliederten, hochaufgetürmten Monuments ganz aus bildnerischen Motiven verschiedener Art zu denken. Bisher hatte er wohl kaum Gelegenheit gehabt, sich in Denkmäler dieser Classe zu vertiefen. Sollte hier nicht der erste Keim jener kühnen, complicirten, plastischen Conception liegen, die er bald darauf, aber in gewaltigstem Maßstab ersann?

Dagegen, so groß die Ehre, äußerlich angesehen, war, als Künstler können ihn diese Arbeiten wohl kaum begeistert haben; sie stimmten gar nicht zu seinen Träumen. Statuetten von drei Palmen Höhe, decorativer Bestimmung, ohne Handlung, in kirchlich conventioneller Draperie. Machte er die Sache gut, in engem Anschluß an das fast fertige Ganze, so verschwanden seine Stücke zwischen den übrigen. Wer würde sich später noch der Hand des Fremdlings erinnern? Wirklich hat sich von einigen bald sein Name abgelöst.

Aber von jenem Anschluß ist wenig zu merken. Die gefällige, edel charakterisirende Art des Niccolo mußte einem Florentiner von damals rückständig vorkommen. Michelangelo bedachte sich nicht, eine stark disharmonirende Note in die vorgefundenen Lücken hineinzusetzen.

Acht Statuen von Heiligen sollten das dem alten Sarkophag aufgesetzte Dach umgeben: je vier an Vorder- und Rückseite. Die vornehmere Reihe ist die vordere: hohe Gestalten von kirchlichem Charakter: der hl. Dominicus, dem das Denkmal gewidmet, ihm gegenüber Franz von Assisi, zwischen beiden großen Ordenstiftern der Schutzpatron der Stadt, der hl. Petronius. An Dominicus schließt sich der hl. Florian, ebenfalls Patron von Bologna.

Für die Rückseite waren bestimmt, außer Johannes dem Täufer (den später Cortellini ergänzte) drei Localheilige aus der Märtyrerzeit: der Patricier Agricola und sein treuer Sclave Vitalis, Opfer der diocletianischen Verfolgung, und Proculus, alle dem Laienstand angehörig. Agricola und Vitalis stehen an beiden Enden, in damaliger Cavalierstracht und in kurzem gegürteten Pelzrock und

Barett, den Kopf lebhaft zur Seite gewandt, von individuellen ausdrucksvollen Zügen. Ihnen schließt sich an der hl. Proculus, obwohl ganz verschiedenen Charakters.

Merkwürdiger Weise fehlten damals also noch die beiden Hauptheiligen bolognesischer Herkunft, Petronius und Proculus, ein Bischof und ein Märtyrer.

Die Statuette des hl. Petronius

Nach Mitteilungen von Kirchenbeamten jener Zeit lieferte Michelangelo drei noch fehlende Statuetten zu dem Werk des verstorbenen Meisters Niccolo Schiavone: einen Engel zur Rechten des Altares und zwei von den Heiligenfiguren, die das Dach des Sarkophags umrahmen. Von diesen war der hl. Proculus ganz sein Werk, während er den hl. Petronius [1]) nur zu vollenden gehabt hätte. Nach den Ricordi des Custoden der Arca hatte er dessen Statuette fast ganz gemacht, nach einer Schrift von 1560 nur die Draperie hinzugefügt. Wir wissen also nicht bestimmt, wie weit das Stück von Niccolo gefördert war, nach der gemachten Zahlung von 18 Dukaten (während er für den allerdings einfachen Engel nur zwölf erhielt) würde noch viel daran zu thun gewesen sein; nach der Verschiedenheit der Gewandbehandlung von Niccolos Art muß er doch genug freie Hand gehabt haben.

Es scheint kaum der Mühe wert, auf diese gleichgiltige, geschmacklose und ihm nicht einmal ganz angehörige Statuette einzugehen; aber man hat auf dieses dürftige Fundament die Behauptung eines maßgebenden Einflusses des Bildhauers Quercia gründen wollen, dessen Statue des hl. Petronius in der Lunette des Portals der Kathedrale Michelangelo „sich geradezu zum Vorbild genommen habe“.

Freilich, an dieser Statue konnte Michelangelo sich unterrichten über die äußeren Merkmale des Stadtpatrons, also die bischöfliche

---

[1]) Angeführt schon von Fr. Lodovico da Pelormo, seit 1527 Custos der Arca in seinen Ricordi (cit. in Fanfanis Spigolature Michelangelesche, p. 152). Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta, et totta Imago Sancti Proculi . . . ha fatto quidam Juvenis Florentinus nomine Michael angelus immediate post mortem dicti Mssr. Nicolai.



Der hl. Petronius von Quercia



Der hl. Petronius von Michelangelo

Mitra nebst Mantel und sein Attribut, das Bild der Stadt. Aber was hätte er ihr sonst absehen können? Er geht ja in allem was er noch aus der bozza des Niccolo hätte herausbringen können, in Motiven und Stil, dem Quercia aus dem Wege.

Quercias Figur umfaßt mit der Rechten das auf dem Arm ruhende, an den Oberarm gelehnte Stadtmodell, mit der Linken den Mantel aufnehmend; der Ausdruck ist gelassen, die Mundfalten nicht ohne einen vornehm-stolzen Zug. Die untersetzte Gestalt breitet sich aus nach oben, während die Füße zusammenrücken; durch die Ausbiegung der Hüfte nach dem Modell hin bekommt sie einen leichten Schwung, in alter Weise; leider hat der Bischof an dem weiten und schweren Mantel mit den dichtgedrängten, langgezogenen Falten, in harter Meißelmanier, etwas viel zu schleppen; er gleicht einem mit alten Sachen bepackten Hausirer.

Michelangelo hat augenscheinlich dem Stadtpatron mehr Ansehen und Leben geben wollen. Seine Gestalt ist schlanker, die Haltung hoch, der Blick der weitgeöffneten Augen, zugleich aufgeregt und starr, feierlich, wie dem Märtyrer ziemt (der Kreis der Iris und das Loch der Pupille!). — Während er bei Quercia das Stadtmodell leicht faßt, — so schickte es sich für ein Attribut —, trägt er hier das massive Kunstwerk auf beiden Armen; präsentirt es, wie der Steinhauer, der eine fertige Arbeit dem Besteller vorlegt, überreicht. Zu dem Behuf hat er den Mantel über beide Arme zurückgestreift, links fällt dieser vom Ellbogen lotrecht herab, das andere Ende ist über den Leib gebreitet und wird hier durch Andrücken des Modells hochgehalten, so daß die Alba vom Knie ab frei sichtbar wird. Der tiefe, horizontale Schlagschatten, von Modell und Arm, schneidet die Figur in zwei Teile. Das Stadtmodell ist sorgfältiger gearbeitet; statt jener Auftürmung roher Klötzchen, erkennt man deutlich die beiden Türme Garisenda und Asinelli und die Fassade von S. Petronio.

Merkwürdig und eigen ist der Faltenwurf. Er hat mit dem des Quercia nur die Abwendung von der früheren elegant stilisirenden Art gemein, der sich Niccolo noch anschloß.

Im Gegensatz zu jener strengen Verticale des Mantels zur linken und dem regelmäßig ruhigen Fall des von der Agraffe aus sich öffnenden Mantels mit der Alba darunter, ist dann nach unten der Parallelismus der Linien aufgelöst in eine seltsam zerrissene Ober-

fläche, ein unruhig häßliches Gewirre von bald stumpf angedrückten, bald eingekerbten, unterhöhlten Falten, langen und kurzen, berechnet auf malerische Fernwirkung.

Der hl. Proculus

Der vierte Stadtheilige Bolognas, der christliche Soldat und Märtyrer Proculus, war in der diocletianischen Verfolgung mit dem Schwert hingerichtet worden, nicht sowohl wegen seines Bekenntnisses, sondern als Mörder des kaiserlichen Commissars Maximus. Aufgebracht über dessen Grausamkeiten hatte er sich nächtlicher Weile in den Palast begeben, und ihn, in der gewährten Audienz, mit dem Beil erschlagen. Er entkam unbemerkt, aber ein Jude verriet ihn; er wurde an der Stelle enthauptet (303), wo später seine Kirche sich erhob. Hier barg damals eine Arca von carrarischem Marmor aus dem Jahre 1390 die Reste, seltsamer Weise (nach Sigonius) auch die eines gleichnamigen Bischofs; beider Tag ist der 1. Juni.

Nach einem gleichzeitigen Bericht hatte im Jahre 1572 die Statuette Michelangelos ein Unglück betroffen. Ein Gehilfe des achtzigjährigen Custoden *(archista)*, ein *fratello converso* Peregrino aus Bologna, hatte bei der Abstäubung mit der Leiter so hart an die Figur gestoßen, daß sie zerbrach und herunterfiel.

Bis vor kurzem glaubte man, sie sei durch eine Neuarbeit ersetzt worden, nach einigen von Prospero Spani, genannt Clementi, der für das Grabmal Volta in derselben Kirche die Figur desselben Märtyrers geliefert hatte.

Die jetzige Statue ist aber wirklich einmal zerbrochen gewesen und, nicht sehr sorgfältig, wieder zusammengesetzt worden. Die Brüche passen zu jenem Bericht. Sie finden sich über den Knöcheln beider Beine und unter dem Knie, also der zerbrechlichsten Stelle, gegen die die Leiter aufgeschlagen war. Außerdem ist ein Bruch am rechten (freien) Oberarm und am Kopf, vom Fall. Aber die Arbeit weist nicht auf die Zeit des Unfalls und des Clementi, wohl aber stimmt sie in Stil und Technik, besonders der Gewandung, zu den beiden Statuetten Michelangelos.[1])

---

[1]) J. J. BERTHIER, Le tombeau de St. Dominique, Paris 1895, hat zuerst auf die in dem Denkmal noch erhaltene Statue aufmerksam gemacht.



Der hl. Proculus

Der Heilige trägt einen enganliegenden kurzen gegürteten Leibrock, mit denselben zerstreuten, engen, weichen Falten, und an den gestickten Säumen auch Spuren von Bohrerarbeit. Aber man hat die Figur wohl nicht gut genug gehalten für Michelangelo, und nicht ohne Grund. Ein unansehnlicher Jüngling mit dickem Kopf und gemeinen Zügen. Die Haare fallen nachlässig, in schlichten, dünnen Strähnen über Stirn und Schläfe. Die kleinen, schielenden Augen unter starken verticalen Stirnrunzeln entsenden unheimlich tückische Blicke. In der geballten Rechten hielt er eine Waffe, wie zum Angriff — war es jenes Beil? Oder das Schwert des Henkers, mit dem sein Verbrechen Sühne fand? Sonst hätte Proculus als Attribut eine Fahne. Mit der linken faßt er den über Achsel und Oberarm hängenden, vom Rücken herab bis zu den Füßen reichenden Mantel, den er, um freie Hand zu haben, zurückgeworfen hat.

Neben jenen vornehmen Gestalten seiner Zeitgenossen, der hl. Agricola und Vitalis, nimmt er sich aus wie ein Eindringling. Man hat diesen Proculus neuerdings für bloße Überarbeitung der unvollendeten Statue Niccolos erklärt; ein äußerlicher Anklang an jene beiden Laienfiguren dieses Meisters ist auch vorhanden; aber nicht blos die ganz eigene stilistische Mache (besonders der Tunica) erinnert an die dortigen Statuen Michelangelos; auch die derbrealistische Auffassung, der Art Niccolos durchaus entgegen, führt auf ihn, und die Stellung erinnert sogar an den David; freilich ein recht unedler Vorläufer des hebräischen Heldenknaben.

Es war eine delicate Aufgabe. Er mag sich über diesen wunderlichen Heiligen seine Gedanken gemacht haben. Die für einen Märtyrer nicht ganz passende That konnte nur in milderem Licht erscheinen bei großer Jugend und Unreife. Noch heute recrutiren sich fanatische Mordgesellen oft aus der halbreifen Jugend.

Diese Figur eines jugendlichen Abenteurers, zwischen den verehrten Gestalten ihres Niccolo, mochte den Bolognesen wunderlich vorkommen. Sollte jener Unfall von 1572 wirklich Zufall gewesen sein? Er fiel in eine ernste Zeit. Dies ist das letzte Jahr des Eiferers Pius V, Dominikaners und Wiederaufrichters der Inquisition, der die Königin Elisabeth bannte. Wäre also die Geschichte von der Leiter eine Auskunft des Mönchleins, die vielleicht in einer halbvorsätzlichen Anwandlung vollbrachte That zu verschleiern? Schon 1495 mochten über diesen Proculus Worte gefallen sein, auf

die Michelangelo die Antwort nicht schuldig blieb. Ein bologneser Bildhauer behauptete, diese Statuen seien ihm versprochen gewesen. Seine Drohungen ließen Michelangelo ratsam erscheinen, sich aus dem Staube zu machen.

Der Engel mit dem Kandelaber

Zu einer solchen Figur fehlte das Pendant. Geberde und Function, Alter und Gewandung, die Art, wie er den schweren Marmor- (eigentlich ehernen) Leuchter hoch zu halten hat auf dem vorgesetzten Knie, natürlich und bequem im Gleichgewicht, das alles war gegeben. Er hatte nur zu wiederholen und that es, bis auf die umgebogenen Zehen am Rand des Postaments. In welcher Richtung war hier noch eigenes, neues zu sagen?

Der Engel des Niccolo war in allen Stücken vollkommen passend, vollkommen schön. Das Motiv stammte aus der Antike, wie ein neuerdings herangezogener Marmor gezeigt hat.[1]) Ein weiches, liebliches Gesicht von unentschiedenem Geschlecht, still träumerischem Ausdruck, in dem Alter, für das die Renaissance ein besonderes Charisma besaß. Die Figur umwallt und umhüllt von dem weiten, aus weichem Stoff gearbeiteten, in tiefen Falten gebrochenen Kleid, das ihre Grazie zum Ausdruck bringt. Eine solche Gewandung giebt der Gestalt Leichtigkeit, und Leichtigkeit gehört zur Natur fliegender Wesen. Zu dem Rhythmus dieser Faltenwogen stimmen die in spiralförmigen Röhren herabgleitenden Locken.

Man hat lange in der Figur einen anmutig glücklichen Jugendeinfall Michelangelos bewundert. Jacob Burckhardt nannte ihn „ein so hold jugendliches Köpfchen, wie es damals nur Leonardo zu bilden im stande gewesen wäre“ (Cicerone 665).

Und wer wollte behaupten, daß ihn sein Temperament gezwungen habe, diesem ihm versagten holden Himmelswesen eine solche werdende Amazone (denn sein Engel ist als Mädchen bezeichnet) gegenüber zu stellen? Die Prophetenknaben des Jesajas und Ezechiel sehen doch ganz anders aus. Auch hat er bei ähnlichen decorativen Paaren (den kleinen Atlanten der Sistina) strenge Spiegelsymmetrie angemessen gefunden, wie sie wohl auch Meister

[1]) MACKOWSKI, Michelangiolo, S. 22, eine Victoria im Louvre.



Der Engel des Niccolo dall' Arca



Der Engel des Michelangelo

Niccolo beabsichtigt hatte, und z. B. Luca della Robbia den zwei Kandelaberknaben der alten Sacristei des Florentiner Doms gab.

Aber Michelangelo war offenbar nicht in der Stimmung, zu jener Figur ein Gegenbild zu liefern, oder eine Variante. Eben diese Holdseligkeit hatte eine Anwandlung grimmen Widerspruchs geweckt. Wer weiß, ob er sonst nicht doch einen Engel vom Geschlecht jener Prophetenkinder gefunden hätte.

Den Bologneserinnen, deren Entzücken über Niccolos Figuren noch nicht erkaltet war, muß es gewesen sein, als sei ihnen in dieser plumpen Maid ein Wechselbalg beschert worden.

Eine Figur in der Art antiker Herculesknaben, ein starker Breitkopf mit dickem krausen, über die Stirn hervorragenden Haarwulst. Zwischen massivem Schädelgerüst sind die inneren Züge des Gesichts eng zusammengedrängt — eine wenig ausladende kurze Nase, der kleine Mund. An Stelle des Wellenschlags jener gefällig drapirenden Gewandung ein anliegendes Kleid von dickem Wollstoff, mit denselben weich quellenden, hier stumpfen, dort tief in den Marmor eingetriebenen Falten und Dällen, überall mit dem Schein des Zufälligen, in scharfem Gegensatz zu jenem anmutigen Conventionalismus.

Aber wie ganz anders belebt erscheint doch die Gestalt, wenn man den Akt ins Auge faßt. Jener Engel Niccolòs waltet mit feinem Anstand, in sanft getragener Stimmung seines gewohnten liturgischen Amts: der neue Engel geberdet sich wie bei einem besonderen, ihm persönlich angelegenen Geschäft. Ganz bei der Sache, reicht er mit einem gewissen Eifer seinen Leuchter hin; lebhaft atmend (der offene Mund) fixirt er gespannt den Unsichtbaren, dem er ihn präsentirt. Also etwa wie ein Lehrling des Ateliers, der im Begriff dem Meister seine Arbeit vorzulegen, ihn fragend ansieht, doch mit guter Zuversicht.

Übrigens faßt er den Leuchter keineswegs fester oder ungestümer als sein College. Denn während jener mit der Hand den Stiel umklammert, legt unserer blos leicht die Hand dran, um das Schwanken des Schwerpunktes zu verhüten. Die Linke greift in das untergebreitete Gewand, drückt nur den Daumen an die Basis. Der Kandelaber ist natürlich wuchtiger und viel einfacher in den Formen. —

* * *

Die drei Statuetten von Bologna — die Frucht des einjährigen Aufenthaltes — sind wohl das unbedeutendste und unbefriedigendste, was unter Michelangelos Namen auf uns gekommen ist, freilich sind sie nur zu gut bezeugt. Wer 1494 von Florenz kam und wenige Jahre später die römischen Statuen schuf, von dem erwartet man doch etwas anderes. Die Hand aufs Herz: wem wäre es je in den Sinn gekommen, hier auf ihn zu verfallen ohne jene gebenedeiten Documente? Und das Experiment ist gemacht worden: Die Kenner haben lange den Engel des Niccolo für den seinigen gehalten und, mit seinem echten als Folie, pflichtgemäß gepriesen. An dem Proculus sind sie noch länger ahnungslos vorbeigegangen.

Die Aufgabe wäre also vielleicht, zu ermitteln wie es kam, daß der geniale Jüngling so geringe Sachen machen konnte, sich selbst so ganz unähnlich. Freilich war ihm hier eine Aufgabe zugefallen, bei der seine eigenste Kraft ausgeschaltet war. Bloße Ergänzung stehengebliebener Lücken; zu schaffen fast nichts. Die Hände waren ihm gebunden — nach Umfang, Stoff und Darstellungsform. Eine Decorationsfigur und ein Pendant, bar jeder Erfindung. Eine bischöfliche Gewandfigur mit Stadtmodell, und diese gar schon angelegt. Die einzige Figur, aus der vielleicht noch etwas zu machen war, mehr geeignet, Satire als Andacht zu erwecken. Ihm hätte es gepaßt, diese unfreiwillige Muße für eigene Eingebungen zu nützen. Wir sehen womit er sich trug: der colossale Hercules des Jahres 1492. Aber wir wissen ja: Seine einzige Schwachheit war, alles zu übernehmen was an ihn gebracht wurde, ohne weder die Zeit, noch seinen doch so eigenwilligen Genius in Rechnung zu bringen. So kann man sich vorstellen, in welcher Geistesverfassung er an diese kleinen Marmorfiguren herangetreten ist. Sie waren gar für eine fremde Bürgerschaft, Leute, denen er nicht viel zutraute. Man kennt seine groben Späße an deren Adresse! Es ging ihm wie Goethe vor dem Granitblock für den alten Blücher. Da will es uns scheinen, als sei hinter diesen wunderlichen Heiligen etwas der Schalk versteckt. Was sie von den Sachen seiner Vorgänger dort unterscheidet, ist nicht das, was man bei einem Michelangelo erwartet; sie weichen ab eher nach der Seite des Banausischen: eines nüchternen Realismus, eine Ader, die am greifbarsten in jenen Zeichnungen zu Tage tritt, wo er sich seiner satirischen Laune überläßt. Man stelle sich den jungen Florentiner vor, durch seltsamen Zufall aus dem Palast

Medici hierher verschlagen, wo seine Ohren vom bologneser Patois geschunden werden *(scorticati)*. Da macht er ihnen in einer, natürlich nicht klar eingestandenen spöttischen Anwandlung seinen Engel aus einem Naturburschen der Werkstatt, und aus einem Landstreicher den Stadtpatron. Er hatte wohl auch mit Verwunderung die lastträgermäßigen Hände und Füße Quercia'scher Propheten beschaut und die krummnasige Synagogengemeinde des Portals von S. Petronio. Auf die Unannehmlichkeiten, denen er für angezeigt fand aus dem Wege zu gehen, fällt da ein eigentümliches Licht. Curios ist, wenn man dagegen nun sieht, wie die Gelehrten sich mühen zu beweisen, wie viel besser er es hier und da gemacht habe, als Niccolo und Jacopo, und daß er es damals genau so habe machen müssen, nach dem immanenten Gesetz seiner Evolution! — Statt dieses für die Bolognesen wohl etwas zu feinen florentinischen Salzes hat er dann später, in ganz anderem Stil, dem „unweisen Volk" seinen donnerwetternden Julius gewidmet.

Quercia

Der zwanzigjährige Michelangelo in Bologna — man kann sich die Situation nicht vorstellen, ohne an Meister Jacopo della Quercia zu denken. Vor dem Portal von S. Petronio ist die Erinnerung an die Sistinische Capelle unwiderstehlich. Sind es nicht dieselben Prophetenfiguren und Genesisscenen, auch Conceptionen eines Bildhauers, und eines von verwandtem Temperament? Ist es nicht, als ob sich hier jene Welten bereits zum Dasein drängten, denen er wenige Jahre später eine freilich ungleich gewaltigere Leiblichkeit geben sollte — hier noch gehemmt durch streng decorative Bestimmung. Das Verhältnis beider Künste ist umgekehrt: Quercia, auf der Suche nach Ziermotiven verfällt auf historisch plastische Figuren und Scenen; Michelangelo, zum Maler geworden, schafft sich kühn und frei architektonische Scheinformen, in die sich, als irdische Geburtsstätte, seine im Geisterraum heimische Gestaltenwelt niederläßt. Bei Quercia erscheinen sie wie Keime, die aus der Einklammerung in die verticalen Glieder des gothischen Riesenportales sich losringen wollen, um dann etwa in der mächtigen Perspective des gothischen Kirchenschiffs uns offenbar zu werden. Das Innere von S. Petronio erfüllt diese Verheißung nicht, aber das Thor

dieser Kathedrale wäre zum Portal von Michelangelos Sistina wie geschaffen. Noch einmal ist er, dreizehn Jahre später, nach Bologna gekommen, damals kurz vor seiner Übersiedelung in den Vatican. Sollte da nicht das gewaltige Leben, von dem alten Sienesen in jene schmalen Pilastervierecke hineingepreßt, Expansionskraft genug besessen haben, um noch, durch eine Transmission in Michelangelos Phantasie, jene Flächen des römischen Gewölbes zu bevölkern? Quercia hatte einen langen Weg durchmessen, und ganz auf eigenen Füßen. Er hat noch einen Altar gearbeitet im blühenden gothischen Stil; sein lustiger Brunnen mit den neun Frauengestalten voll hehrer Anmut war vielleicht das einzige Werk, das Ghiberti an die Seite gestellt werden konnte. Hier im Portal von S. Petronio aber beschert er uns Reliefs, die an Donatellos Cameenstil erinnern: ja er verfällt gelegentlich in eine aufgeregte Manier, die dem Cicerone Zweifel erweckten, ob seine Propheten überhaupt aus diesem Jahrhundert stammten. Doch in solchen Zeiten des Übergangs werden oft viele und sehr verschiedene Möglichkeiten gestreift, die erst eine nahe oder ferne Zukunft zur Geltung bringt, wie wir in der Entwicklungsgeschichte der organischen Wesen solche kurze, fruchtbare Mutationsepochen kennen gelernt haben.

Allein jene Filiation zerfließt doch bei genauerer Prüfung fast in nichts: die Verwandtschaft ist eben viel zu vag, um eine Abhängigkeit oder gar Herkunft glaublich zu machen. Der Schein entsteht aus der gleichen bildnerischen Energie und Einfalt des Wurfs. Was hätte dem mit Eindrücken florentinischer Sculptur gesättigten Jüngling an Quercia imponiren sollen? Was hätte der Urheber des Centaurenreliefs und der Madonna an der Treppe, dort in Kraft und Bewegung, hier im Flachrelief ihm absehen sollen? Und die poetische Erfindung betreffend, so sind in den parallelen fünf Genesisscenen der Sistina die Motive alle neu und anderen Geistes. Die einzige ähnliche Figur ist der Ackersmann im Hintergrund des Noahischen Opfers, nur daß er alt und bekleidet ist. Man könnte eher annehmen, sein Wille zur Originalität sei dadurch verschärft worden, daß er Quercia ausweichen mußte. Dessen Propheten vollends sind ganz decorative, monoton typische Varianten weniger Motive; die des Michelangelo unerhört individualisirt in Charakter und Handlung: jeder eine Welt für sich.

Der Giovannino

WOHL die erheblichste Bereicherung unsres Michelangeloinventars war die Entdeckung des jugendlichen Johannes, vor mehr als einem Menschenalter. Der Alte hatte in den Gesprächen mit Condivi auch seiner Beziehungen zu dem Mediceer Lorenzo di Pier Francesco gedacht, und dabei einer, ohne diese seine Mitteilung gewiß vergessenen Statue Johannes des Täufers als Knabe. Aber in den drei Jahrhunderten von da bis auf die Gegenwart ward nie eine Spur weder von der Existenz noch von irgend einer künstlerischen Einwirkung des Werks gefunden.

Im Jahre 1817 hatte der Graf Ranieri Pesciolini die Statue bei einem Trödler in Florenz für hundert Lire erworben; in den siebziger Jahren kam sie mit dem Palast an den Grafen Rosselmini Gualandi. Damals erkannte der Bildhauer Salvino Salvini in ihr den Stil des jugendlichen Michelangelo; man erinnerte sich nun der kurzen Notiz Condivis. Als er noch anonym umherirrte, war Donatello genannt worden; in Altersclasse und Formgebung schien er zu den beliebten knabenhaften Jünglingsgestalten des späteren Quattrocento zu gehören. An Donatello erinnerten die großen Hände und Füße. So konnte sich der Name Michelangelos von dem schönen Werke ablösen, in Zeiten wo man ihn nur in seiner späteren Art kannte. Renaissancesculpturen aber waren in der Schätzung gesunken, also daß Händler sie wohl zu Antiken umrestauriren ließen.

Aber man fand jetzt in der Statue eine Gewandtheit *(spigliatezza)*, eine Eleganz und Weichheit, ein Wissen, dergleichen man keinem Quattrocentisten zutraute. Die Verteilung der Bewegung in den Körperteilen erinnerte an den Bacchus und David, die Gesichtsform, der schlanke Hals sogar an die ein Menschenalter jüngere Statue

Julians. Der Verfasser sah die Statue kurz nach ihrem Bekanntwerden, am 4. April 1875 in Pisa, mit Theodor Heyse. Sie stand zwischen andern Statuen in der Mitte einer halbrunden Tribuna, im Palast Rosselmini. Unser erster Eindruck war ein unreservirt günstiger. Aber bei dem Jubiläumscongreß in Florenz war man skeptischer gestimmt. Bald darauf hatte Wilhelm Bode — nicht blos das Glück (das Glück waren die Zweifel, welche die Entführung ermöglichten), auch die Festigkeit begründeter Überzeugung, um den Ankauf für das Berliner Museum zu wagen. —

Als Michelangelo von Bologna nach Florenz zurückkam, im Jahr 1495, fand er den Palast Medici verwüstet, seine Schätze unter den Hammer gebracht, und einen Preis gesetzt auf den Kopf des Sohnes und Nachfolgers Lorenzo Magnificos. Aber zurückgeblieben waren zwei Großneffen des alten Cosimo, Enkel seines einzigen Bruders, in einflußreicher Stellung: Lorenzo und Giovanni. Die Verfeindung dieses jüngeren Lorenzo di Pier Francesco, auch Lorenzino genannt (*1463, †1503) mit Pietro hatte seinem Schicksal eine folgereiche Wendung gegeben: aus Florenz verwiesen, zog er sich nach der Villa Castello zurück und ging dann mit dem Bruder nach Frankreich. Dorthin hatte er schon als zwanzigjähriger die Glückwünsche der Republik an Carl VIII zu dessen Thronbesteigung überbracht. Bei dem Zug nach Neapel erschien er nun in des Königs Gefolge; auf seinen Rat hatte dieser sich für den Weg durch Toscana entschlossen. Lorenzo wußte ihn gegen seinen feindlichen Vetter einzunehmen: die schlimme Wendung, die der Feldzug von 1494 für Pietro und seinen Bruder nahm, war mit sein Werk. Am 12. November erschienen beide Brüder wieder in Florenz, in ihrer Casa della Gora; sie vertauschten den verhaßten Familiennamen mit Popolani, oder Popoleschi, Volksfreunde. Man findet Lorenzino nun wieder in Sendungen an den französischen Hof. Er war der politische Kopf: in äußerer Erscheinung aber stellte ihn der jüngere Bruder in Schatten: man nannte Giovanni den schönsten Jüngling in Florenz. Es ist der spätere Gatte der Catarina Sforza, der größten Frau Italiens, und Vater des Haudegens Giovanni *dalle bande nere*, dessen Sohn jener Cosimo war, mit dem der jüngeren Linie dann die erbliche Herzogswürde zufiel.

Michelangelo scheint sich seiner nahen Beziehungen zu Lorenzo nicht ungern erinnert zu haben, — er spricht sonst nicht viel von

seinen Gönnern. — Der älteste von ihm erhaltene Brief (vom 2. Juli 1496) ist an Lorenzo gerichtet. Er verdankte die Bekanntschaft wohl Poliziano. Dieser hatte Lorenzino früh liebgewonnen; in Gedichten spricht er von seiner *gravitas*, und *amicae gratia frontis*. Er widmete ihm die Selva Manto, eine Beschreibung des Landhauses Poggio da Cajano.

Lorenzo pflegte inmitten jener Aufregungen der Politik Dichtkunst und Malerei. Seine volkstümlichen Laudes der Maria, die *Rappresentazione sacra* der Kreuzeserfindung, der Dantecultus weisen auf einen religiösen Zug. Amerigo Vespucci ehrte ihn durch Widmung des Briefes über Vasco da Gama. Seine Freundschaften mit Malern weisen vielleicht auf ein persönlich intimeres Verhältnis zu dieser Kunst, während der Magnifico mehr als Sammler von Anticaglien erscheint. Besonders eng waren seine Beziehungen zu Sandro Filipepi, genannt Botticelli. Die neuerdings vielgenannten Illustrationen zur Göttlichen Comödie waren für ihn unternommen. Michelangelo hat sie damals gewiß durchmustert; die Terzinen waren ihm besonders lebendig von den Vorlesungen in Bologna her: er hat wohl gedacht, daß man Dante noch ganz anders in Linienkunst übersetzen könne.

Wir dürfen annehmen, daß Lorenzo die Kunst Sandro's auch nach einer anderen Seite hin interessirt hat: des feinen sinnlichen Reizes in seinen Wiederbelebungen der Antike. Seine gefeiertsten Gemälde dieser Classe stammen aus dem Landsitz Lorenzino's, der Villa Castello: die Geburt der Venus und der Frühling: das mythologische Motiv dieses Werkes war einer Dichtung seines väterlichen Freundes Poliziano entlehnt. In Sandro's weicher anempfindenden Natur fand Lorenzo einen congenialen Interpreten verlockender griechischer Motive, ihm gelang eine Modernisirung dieser Motive, die die Florentiner entzückte. Bei Vasari erscheinen die *femmine ignude assai* fast wie eine Specialität.

Aus diesem *ambiente* der Villa Lorenzino's möchte man sich unsern Giovannino hervorgegangen denken. Johannes der Täufer war der Namenspatron seines Bruders, des schönen Giovanni. Die Wanderung in die Wüste war vielleicht eine Anspielung auf die einstige Verbannung. Auch durch diese Gestalt geht jener Reiz der Mischung heterogener Züge, wie in Sandro's berückenden Fabeln. Dort die nackte Schönheit griechischer Göttinnen und Nymphen, angehaucht von einem Zug moderner Melancholie und Müde, aber

noch bezaubernder in der durchsichtigen Hülle. Hier der künftige Prophet, als holder Knabe im Moment des Antritts seines Wüstenlebens, gestaltet wie ein Apollo als Hirtenknabe bei Admet.

Das recht singuläre Problem war also: eine schöne Knabengestalt, von hellenischem Formenadel, deren sich eine Gesellschaft antiker Mamorfiguren nicht zu schämen brauchte, hier aber eine sehr ernste Persönlichkeit der christlichen Legende vorstellend, den werdenden Propheten des nahenden Gottesreichs, den Bußprediger mit der Botschaft vom künftigen Zorn. Michelangelos künstlerischer Ernst, der sich nicht mit der wohlfeilen Methode begnügen konnte, sein plastisches Motiv durch Beigabe einiger Attribute zu der aufgegebenen Persönlichkeit zu stempeln, stand hier vor einer Schwierigkeit, die ihn reizen mußte. Das Thema selbst ergab auch die Lösung: das jugendliche Alter führte auf die Anfänge des erhabenen Berufs: da galt es den Punkt zu finden, in dem die widerstreitenden Elemente convergirten, das war der Eintritt ins Leben der Einöde. Dieser Moment war auch schon von Malern aufgegriffen worden und mit Glück behandelt: z. B. von Ghirlandaio, in der Gestalt des rüstigen kleinen Wandrers, in einsamer Landschaft, mit zielbewußtem Schritt der judäischen Wüste zueilend. Michelangelo verfiel auf den folgenden Moment, der Ankunft und ersten Prüfung: der Anbequemung des zarten Knaben an die abstoßend barbarische Nahrung der Wildnis. Dies Motiv, wo selbst das ersehnte Labsal Selbstüberwindung heischt, war ganz in seiner Art: d. h. sehr concret und zugleich ikonographisch neu, es ergab auch ein interessantes Motiv der Bewegung.

Die Construction der Statue würde man sich demnach so denken können. Nach langem Marsch, matt und durstig, hat der kleine Pilger seine erste Station gemacht an einer Stelle, wo er eine Erquickung erspäht. Der nachschleifende rechte Fuß bezeichnet die Richtung des Wegs. Mit der rechten führt er die Speise zum Munde, in der linken hält er eine Honigwabe (einst vergoldet). „Seine Speise waren Heuschrecken und wilder Honig.“ Der Text führte anfangs auf die Deutung des „formlosen länglichen Dings“ in der rechten als Rudiment dieses Insekts. Der Honig der Einöde Judäas war ein Hauptnahrungsmittel, nicht blos im Lande wo Milch und Honig fließt; auch ein Sohn Apollos, Aristäus, hatte seine Zurichtung den Menschen gewiesen. Später ließ man sich von den Italienern belehren, daß es wohl ein Ziegenhörnchen sei, wie es die toscanischen



Der Giovannino

Hirten zum Eintröpfeln des Honigs aus der Wabe gebrauchen. Aber man sieht nicht recht, wie ein so leicht und einfach zu modellirendes Hörnchen, zwischen den Fingern, so verstümmelt worden sein sollte, während die zerbrechliche Wabe wohl erhalten blieb. Auch liest man weder in den Mienen noch in der Armbewegung des Knaben dies lüsterne Verlangen nach der süßen Kost, — eher eine Mischung von Begierde und Scheu: wie ein wohlgezogenes Kind sich geberdet, das einen ihm widrigen Trank, Leberthran, einnehmen will.[1]) Dies Gebahren paßt vortrefflich zu einer Speise, die für den Geschmack so fade und für das Auge so abstoßend ist wie das gefräßige Flügelinsekt. Auch die Bewegung des Oberkörpers, das Zucken der Schulter, nach links, scheint dies unwillkürliche Zurückfahren des Knaben auszudrücken.

Das Motiv des Giovannino ist also freilich ganz genrehaft, trivial realistisch, wie das des Apoxyomenos, auch etwas wunderlich für den künftigen Propheten „von Kraft und Geist des Elias“. Eine Analogie aus Hellas bietet der Apollo sauroktonos, diese spielende Darstellung des künftigen Drachentöters. Die Statue des Praxiteles kann insofern ein antikes Pendant unsres Johannes genannt werden.

Man fand in dem Fassen des Hörnchens mit gespreizten Fingern etwas Niedliches. Aber ein honiggefülltes Hörnchen, oder eine Heuschrecke wird man nicht anpacken wie einen Hammer und eine Keule. Michelangelo hatte in seinem anatomischen Laboratorium bei S. Spirito wohl gefunden, daß man nicht alles derb anpacken soll.

Die hier aus der Momenthandlung resultirende Bewegung ist formal interessant als erstes Beispiel einer sehr discreten Anwendung des Contraposts — was man wohl die gebrochene Haltung der Statue genannt hat. Kopf, linker Arm und Fuß sind nach links und nach vorn gewandt, Oberkörper und rechte Schulter nach hinten gebogen. Infolge davon steigt eine sanfte Welle oder Curve vom zurückgesetzten Fuß, diagonal durch den Leib, in dem nach rechts gesenkten Haupt ausklingend. Ohne dies Zucken des Oberkörpers nach links und rückwärts würde die Statue eine schräge Stellung bekommen haben, durch diesen Zug behält sie die Einheit der Frontansicht.

[1]) Der matte Blick sammt dem geöffneten Mund giebt dem Gesicht sogar einen Zug, der an den einfältigen Johannes des Benedetto da Majano erinnert.

Die Florentiner freilich und sein Lorenzino werden vor allem nur die charmante Figur bewundert haben. Es ist ein Knabe von breiten Schultern und schmalen Hüften und Schenkeln, auffallend langem Hals, großen Händen, Gliedern von runder elastischer Schale und zartem Schmelz der Modulation, die durch das diagonale Band fürs Auge markirt wird. Mit besonderem Gusto ist der Lockenkopf herausmodellirt, bis tief in den Nacken hinein.

* * *

Die Statue ist, abgesehen von ihrem Kunstwert, gemacht mannigfaltige Gedankenverbindungen anzuregen. Sie ist sein einziges Bild des Täufers, des Schutzpatrons der Vaterstadt, an dem alle die großen Meister vor ihm sich versucht hatten. Man sollte denken, ihn habe die ernste, biblisch-heroische, tragische Gestalt des letzten Propheten anziehen müssen; aber er hat ihn nie als Einzelstatue gebildet. Nur in Reliefs und Gemälden der heiligen Familie, als nebenfigürlichen Gespielen des Jesusknaben hat er ihn gebraucht, einmal auch nach dem Abschied auf dem Weg zur Wüste. Was mehr bedeutet, er ist die erste — erhaltene — Großstatue, und zwar einer nackten Figur seiner Hand, wenn auch nicht ganz in Lebensgröße. Die formale Aufgabe war eminent künstlerisch und congenial: ein schöner Knabe, gewissermaßen das Ideal körperlicher Vollkommenheit. Sie hatte den Ansprüchen eines hochgebildeten, ihm persönlich nahestehenden Kenners zu genügen. Sie fällt — auch darin einzig — vor die Romreise und die Einwirkung der dortigen Antike. Insofern ist sie ein rein florentinisches Produkt: sie hat auch eine gewisse Familienverwandtschaft mit den beliebten jugendlichen Johannesstatuen Donatellos und seiner Nachfolger; aber sie ist ganz aus eignem Fonds, in Typus der Gestalt und Zügen, wie im Bewegungsmotiv; in beiden treten Formen zum erstenmal in die Erscheinung, die seine Gebilde in der Folge beherrschen.

Wenn also diese reizvollste Knabenfigur so er geschaffen, obwohl bei ihrer Entdeckung als Original begrüßt, bald auf Widerspruch stieß, der noch heute fortdauert, so könnte man daraus schließen, wie unsicher noch die Vorstellung von Michelangelos Kunst und Art ist bis auf den heutigen Tag. Florentiner Bildhauer haben den Meister sogleich in der Statue erkannt, aber seitdem sie aus Italien fort ist, wird sie dort ignorirt — das ist begreiflich.

An sich begründet die Bestreitung eines solchen neuaufgetauchten Werkes noch keinen Verdacht. Wenn es von einem Genialen stammt, so wird wohl immer etwas darin sein, was in dem bisher bekannten nicht vorkommt; und folglich zu dem aus der Summe des bekannten aufgebauten Begriff nicht ganz stimmt. Ist das Werk documentirt, so wird man sich in das fremdartige finden und es als Entwicklungsmoment deuten; ist es ohne Legitimation, so kann der kennermäßige Scharfsinn eine Flut von Einwänden produciren. In unserem Fall zeigen die zum Teil läppischen Ausstellungen, daß man wenig positives vorbringen konnte. Man gestehe sich doch, daß der Bacchus, die Leda mit dem Schwan, wenn sie unter ähnlichen Umständen bekannt geworden wären, mit Argumenten desselben Kalibers angegriffen werden könnten.

Was würde man sagen von einem Kritiker des großen Britten, der etwa in den Klagen des entthronten Richard II die Sprache des ausgestoßnen Lear vermißte, oder den Stil eines Percy und Coriolan in der Verlorenen Liebesmühe! Aber was sind so manche kritische Argumente anderes als ein solches Ausspielen heterogener Produkte gegeneinander. Man denkt sich den Künstler im Besitz eines Vorrats eigentümlicher Motive und Formen, die er auf den gegebenen, ihm selbst gleichgiltigen Stoff mit mehr oder weniger Geist überträgt, gleich als sei er allemal nur bedacht, sein Programm zu betätigen, wie der Sänger seine gefeierten Stimmittel.

Man versuche sich die Erwägungen vorzustellen, die Michelangelo bei Inangriffnahme dieses Giovannino beschäftigen mußten. Er soll uns einen zu hohen Dingen bestimmten Knaben, einen künftigen Heroen vorführen, im Begriff in die Vorbereitungsjahre seines einstigen Berufs einzutreten. Es war aber eine geistige Mission, als entsagungsbereiter Vorläufer eines Größeren. Es mußte ein edel und feingeformter Knabe sein, dieser Geistesheld. Und er mußte eine Situation ausfindig machen, wo die Empfindlichkeit der Natur, der kindlichen Natur in dieser herben Schule der Einöde zum Ausdruck kam. Er giebt uns ein Bild der Jugendblüte, eine Gestalt ausgestattet mit allen Reizen, die das Übergangsalter vom Knaben zum Jüngling besitzt, in der Färbung seines persönlichen Empfindens; jene momentane, höchst aparte Situation aber lieferte ihm die sanktionirte Überlieferung.

Die Statue des schlafenden Amor

DIESER Lorenzo spielt auch eine Rolle in der Geschichte des schlafenden Amor, jenes Vorfalls, der Michelangelo unerwartet, als 21 jährigen Jüngling, nach Rom brachte, 1496.

Die Geschichte hat zuerst Jovius (der sie 1512 in Rom hörte), dann Vasari in der ersten Ausgabe kurz erzählt, ausführlich aber Condivi, wohl in der Fassung, wie Michelangelo selbst des Vorfalls sich erinnerte, oder ihn angesehen wünschte. Nach dem Bischof von Como scheint alles, die Idee der Statue und die Täuschung, sogar deren Inscenirung in Rom, das Ein- und Ausgraben, des Künstlers Kopf entsprungen und von ihm vollführt. Auch nach Vasari hätte er die Statue auf eigene Hand gemacht, also wohl zum Zweck des Verkaufs als seine Arbeit. Denn Lorenzo, als er sie ihm zeigt, der sie bewundert, weist ihn darauf hin, daß er ein vorteilhafteres Geschäft machen werde, wenn er sie als neuentdeckte Antike auf den Markt bringe, erbietet sich, sie nach Rom zu schaffen. Wie kam der Medici auf den Einfall? Nun es war ein klassischer Stoff, eine sehr gute Arbeit, er fand die antike Art getroffen. Bei einem andern hätte die Bewunderung des Werkchens nur Lobsprüche ausgelöst: da habe er ja die Kunst der Alten wiedererweckt; der Sproß des Kaufmannsgeschlechts denkt an den Profit. Man kann auch fragen: Warum erwarb er sie nicht selbst?

Nach Vasari (in der zweiten Ausgabe ist dieser Zusatz gestrichen) wäre dieser antike *cachet* beabsichtigt gewesen: Michelangelo arbeitete den Amor *contraffacendo la maniera antica.* Das klingt ganz glaublich: hatte er nicht als Malerschüler einst Zeichnungen bis zur Täuschung, sogar des Besitzers nachgemacht, bis auf die Spuren des Alters. Es war ein Bravourstück, und

von schmeichelhaftem Erfolg. Denn der Händler Baldassare del Milanese, dem er das Geschäft in Rom anvertraute, verkaufte sie als antik für 200 Ducaten dem großen Cardinal Riario; in Rom aber, der Metropole der Antike und der Kenner, konnte das (nach Jovius) als *laus eximia*, als das erreichte Ziel bildhauerischen Ehrgeizes gelten.

Gegen dies Prädicat wäre nichts einzuwenden, wenn die Statue eine freie Erfindung des Jünglings gewesen wäre, in gewolltem Anschluß nur an den Stil der Antike. In der Weise etwa, wie neuerdings Bastianini die florentinische Quattrocentobüste neu erweckte, zur Täuschung der Kenner, sogar der Autoritäten des Louvre. Oder wie Mengs die Neapolitaner täuschte mit seinem Jupiter und Ganymed, im Stil der Gemälde der Basilica von Herculaneum. Dies ist die Auffassung Vasaris und Condivis. Weniger außerordentlich wäre der Erfolg, wenn er nur ein antikes Werk reproducirt hätte.

Eine solche bis in die Einzelmotive genaue Replik müßte aber Michelangelos Eros gewesen sein, wenn der Marmor im Antikenmuseum von Turin wirklich dies seit Jahrhunderten vermißte Werk des Meisters wäre. Konrad Lange hat es zuerst 1883 dort wiedererkennen wollen, und später die anfangs ungünstig aufgenommene Vermutung durch einen ausführlichen Beweisapparat wahrscheinlich gemacht. Es ist eine gute Arbeit, wohl die beste unter den sonst bekannten, zahlreichen Statuen des schlafenden Eros, nichts steht mit der Autorschaft Michelangelos in positivem Widerspruch; sogar gewisse Ähnlichkeiten mit gleichaltrigen Knabenfiguren des Meisters konnte man darin finden. Das auffälligste Merkmal aber (den „Hauptbeweis“ nennt es der Entdecker), wirklich das einzige was uns bewegen kann, die Sache ernsthaft zu nehmen, sind die kleinen Schäden und scheinbaren Ergänzungen, die schon Jovio erwähnt *(minutis injuriis ultro inflictis)*, die seine unterirdische Herkunft anzeigen sollten.

Einige schwere Bedenken sind freilich doch vorhanden. Condivi giebt dem Knaben das Alter von sechs bis sieben Jahren; die Statue zeigt einen zweijährigen. Condivi, sagt man, hat die Statue nie gesehen. Aber er hat hier ja Angaben des Meisters niedergeschrieben; und wie sollte er, falls dies Detail aus eigner Phantasie stammte, zu dem bei Amordarstellungen damals nicht ge-

wöhnlichen Alter gegriffen haben. Michelangelo selbst hat später (im „Götterschießen") den schlafenden Amor als kleines Kind dargestellt.

Müssen wir uns also, nicht ohne Bedauern, darein ergeben den kleinen Bankert in die Liste seiner Arbeiten aufzunehmen, wie sollen wir uns vorstellen, daß er auf ihn verfallen sei? Jede Möglichkeit scheint Unmöglichkeiten zu enthalten.

Wäre nämlich dieser Turiner Marmor der verschollene Amor Michelangelos, so fiele auf dessen Entstehung ein ganz neues, befremdliches Licht. Er enthüllte sich uns eben als einfache Copie nach der Antike. Es sind drei alte Stücke bekannt geworden, die unserem Eros mehr oder weniger genau entsprechen. Am meisten die freilich „sehr rohe Arbeit" im Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este in Wien.

Wie wenig von Eignem in die Copie hineingekommen ist, verrät deutlich die Thatsache, daß von fünf Archäologen des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen einige, die in Musterungen italienischer Museumsvorräte ihr Auge für modern und antik geschärft hatten, keiner auf Zweifel an ihrer antiken Herkunft verfallen ist. Auch der Entdecker hat sie „bei der ersten flüchtigen Untersuchung" für antik gehalten. Erst als ihn die auffallend gute und frische Arbeit zu genauerer Prüfung und — *last not least* — zur Wahrnehmung jener künstlichen Zurichtung führte, kam ihm der Gedanke an Michelangelos verlorenen Amor.

Ist aber der Eros eine Copie, was sollen wir sagen zu dem Bericht Condivis von seiner Entstehung? Denn dieser Umstand ist darin verschwiegen, die Statue erscheint als Michelangelos freie Schöpfung. Die Gründe dieser Verschleierung liegen auf der Hand. Der eigentümliche Wert und Reiz des Werkes, was den Mediceer an ihm so frappirte: sein antikes Gepräge bekam nun ein ganz anderes Gesicht, und sein eignes Verdienst sank erheblich. Denn eine Antike so zu reproduciren, daß sie damalige, sogar römische Liebhaber für echt hielten, das war eine Leistung, der wohl mancher carraresische Steinmetz gewachsen gewesen wäre. Jedenfalls kostete es ihn weniger Selbstüberwindung, zu jenem Betrug ein Auge zuzudrücken, als einzugestehen, daß sein Werk, das in Rom einen solchen künstlerischen und kunsthändlerischen Erfolg gehabt hatte und in den Cabinetten eines Cesare Borgia, der Isabella Gonzaga circulirte, eine

Copie war. Es war ihm unerträglich als Copist dazustehen, er der allezeit Nachahmung geringgeachtet hat. Er trug auch Sorge den Fall im günstigsten Licht erscheinen zu lassen: an mildernden Umständen fehlte es nicht: die Täuschung war ihm von einem großen Herrn suggerirt worden; ferner: er selbst hat ja gar nichts davon gehabt, und endlich, der Wert eines Kunstwerks steht doch und fällt nicht mit dem Namen. „Was uns Rose heißt, wie es auch hieße, würde lieblich duften.“ — Spätere Zeiten würden für ein Original Michelangelos ein Dutzend mittelmäßige römische Antiken hingegeben haben.

Diesen Eindruck der Statue sprach Adolph Bayersdorfer aus. „Für Michelangelo spricht gar nichts, freilich auch nichts anderes gegen ihn, als die vollständige Abwesenheit jedes michelangelesken Zuges. Es läßt sich kaum denken, daß sich der Genius hinter der Gewöhnlichkeit versteckt, oder daß er es auch nur könnte, wenn er wollte.“

Begreiflich ist also der keineswegs entzückte, ja entschieden widerstrebende Empfang, den die Entdeckung gefunden hat. Man würde aufatmen, wenn beides, Statue und Anecdote, aus seiner Biographie gestrichen werden könnten.

Was hat ihn wohl darauf gebracht, die mühsame Marmorarbeit an eine Copie zu wenden? War es die gelungene Täuschung? Aber warum wählte er dazu ein Motiv, das seinem Temperament doch ganz entgegenlag? Eine bewegungslose Schlummerfigur, in der einfachsten Lage, mit einem süßen Lächeln, das selbst in den Kinderspielen seiner Madonnen fehlt? Und wie anders sind die Glieder des schlafenden Eros in jener Zeichnung von Windsor durcheinandergeworfen! Wollte er etwa durch etwas dessen man sich von ihm am wenigsten versah, verblüffen? den furchtbaren Dämon, dessen Macht ihm oft fühlbar geworden ist, einmal als harmlos lieblichen Schläfer zeigen? —

Hier könnte nun die Person des Lorenzo de' Medici auf eine Erklärung führen, bei der freilich vorauszusetzen wäre, daß die Erzählung Condivis den Thatbestand etwas umgearbeitet wiedergab. Aber man kennt ja noch auffallendere Fälle von tendenziösen Veränderungen der Erinnerung in des Meister Gedächtniskammern.

Daß er nach Suggestionen des Mediceers handelte, verrät ja eben die Zustimmung zu dem von diesem angegebenen Betrug.

Wie mochte er sich aber verbergen, daß die Täuschung nur von kurzer Dauer sein könne? Das antike Original befand sich doch in Florenz, und dort, nach der Zerstreuung der Antiken des Gartens von S. Marco, in Privathänden; es war gewiß noch andern als dem Besitzer bekannt. In Florenz hätte es bald als Vorbild seiner Arbeit erkannt werden müssen. Die Nachbildung sollte freilich in Rom ans Tageslicht treten, aber wie leicht die Kunde sich auch dorthin verbreiten konnte, zeigt der Verlauf der Geschichte. Also: Ursprünglich war gar keine Täuschung beabsichtigt.

Man könnte sich den Hergang so vorstellen. Die Initiative wäre nicht bei dem Bildhauer zu suchen, da nicht ersichtlich ist, was ihn hier interessirt haben sollte. Also bei Lorenzo; dieser wünschte für seine Villa Castello eine Wiederholung der Figur, die selbst zu erwerben nicht möglich war. Michelangelo übernahm die untergeordnete Arbeit aus Not.

Seine Replik übertraf Lorenzos Erwartung. Sie übertraf wahrscheinlich auch das mittelmäßige Vorbild. Er konnte ihn aufrichtig becomplimentiren, daß er die Höhe der Antike erreicht. „Wer nicht wüßte wie sie entstanden ist, hieß es nun, der würde sie sicher für ein Original halten.“ — „Man könnte eine Wette wagen.“ — „Sollten wir nicht die Probe machen?“ — Sogar in Rom, wo die Kennerschaft der Antike zu Hause ist, dem wahrscheinlichsten Platz für das Experiment, da dort täglich solche Sachen aus der Erde auftauchten. Der Reiz dieses Abenteuers war für den Kenner so stark, daß er sein Interesse am Besitz vergaß. *Sì dolce è l'inganno!* Da Antiken so hoch im Preis standen, konnte es auch ein Geschäft werden, und die generöse Anwandlung kam ihm, dem armen Jüngling den Gewinn zuzuwenden.

Der Agent Baldassare del Milanese erwies sich als geschickt, aber wenig vertrauenswürdig. Vielleicht war er nur ein Gelegenheitsbetrüger. Die 200 Ducaten des Cardinals gereichten ihm zum Fallstrick. Er sagte sich, daß er von den Florentinern nichts zu befürchten habe, selbst wenn die Sache durchsickerte; in der es nicht angenehm gewesen wäre, seinen Namen verwickelt zu sehen. Der Cardinal hatte ihn freilich genötigt, die Statue zurückzunehmen und das Geld herauszugeben. Er verweigerte jetzt Michelangelo in aufgeregter Weise den Rückkauf: für die elenden dreißig Ducaten; er hatte gemerkt, daß das etwas sei was man nicht alle Tage in die Hände

bekommt. Michelangelo kam freilich (nach Condivis Worten) am schlimmsten weg. Wenn anständige Leute einmal schlau sein wollen, dann kommen sie sicher zu Schaden. Doch nein! die Geschichte war ja die Veranlassung seiner Romreise, aus der ein mehrjähriger Aufenthalt wurde. Er hatte die Antike für seine beste, einzige Schule erklärt: er sah sich unerwartet in ihre Metropole versetzt, ein *larghissimo campo.* So hängen oft die Wendungen unsres Schicksals an den nichtswürdigsten Zufällen. Er war in dem Alter wo das Glück lächelt, wo alles zum besten dient, — wie denen die Gott lieb haben. Er fand sich auch entrückt dem schwülen Dunstkreise von Florenz, und der Abhängigkeit von dem bedenklichen Lorenzo: Die Stunde hatte geschlagen, wo sein hoher Flug in der Kunst beginnt. Daß er das Verhältnis als für immer gelöst ansah, scheint seine Annäherung an Pietro de' Medici anzudeuten, Lorenzos alten Feind.

Er berichtet in seiner allzu wortkargen Weise, daß er danach aus einem Block für 5 Ducaten eine Statue nach seinem Kopf *(per mio piacere)* unternommen habe, von der er offenbar viel erwartete. Vielleicht war dies der Cupido des Kensington Museums. In diesem läßt er seiner kühnsten Phantasie, nach jener Anpassung an eine fremde, freien Lauf. Kein Kind, sondern ein Jüngling, wie Apuleius den schlafenden Eros schildert, als ihn Psyche belauscht; der echte wilde Jäger griechischer Mythologie.

Rom

DIE erste Romfahrt: in wenige Abschnitte seines Lebens möchte man lieber näheren Einblick bekommen, als in diese vier Jugendjahre aus dem Ende des Quattrocento. Welche Eindrücke: die römische Erde öffnete ihre Schätze, von dem ersten gläubigen Entzücken begrüßt. Seit kurzem stand im Garten von S. Pietro in vincoli der Apollo. Im Vatican hauste Alexander Borgia mit den Seinen, im Juni 1497 wurde der Herzog von Gandia ermordet; im Jahr darauf kam die Botschaft vom Martyrtod Savonarolas. Er verließ Rom, beglaubigt als der erste Bildhauer seiner Zeit, war vorgedrungen in S. Peter, zu dessen Baumeister er 37 Jahre später berufen wurde. Rom hat aus dem genialen Jüngling den großen Mann gemacht. Aber so seltsam die Veranlassung zu dieser Reise war, so dunkel ist uns sein Leben alldort — fast so dunkel wie das Donatellos, der noch jünger, einst drei Jahre mit Brunelleschi dort verweilt hatte.

Wie gern würde man ganze Päcke von Altersbriefen an seinen Neffen hingeben für einige mehr aus diesem Lustrum! Wir haben nur sechs, meist an seine Florentiner. Da ahnt man mit Bedauern, was für Banausen es waren: ihm hätte es wohl Zeitvergeudung geschienen, wenn er sich über erhebliche Dinge verbreitet hätte. Er wohnte im Palast eines Cardinals von Namen, dem Freund des Marsilio Ficino, der ihn zwar gnädig empfing, sich aber dann wenig um ihn bekümmerte; man erfährt nicht einmal den Titel der ihm gelieferten Statue.

Aber in einem andren Florentiner, Baldassare Baldinucci, fand er einen klugen Berater auf dem schlüpfrigen römischen Boden; er hat ihn mit einem neben des Cardinals von S. Giorgio Palast wohn-

haften Bankier Gallo bekannt gemacht, und dieser entdeckt sein großes Talent. Er verschafft ihm einen seiner würdigen Auftrag des französischen Orators, der seinen Ruf begründet. Inmitten des Giardinetto des Hauses Gallo stand seitdem der Bacchus, — in der Nachbarschaft der Kirche der Minerva, die 23 Jahre später seine Christusstatue aufnahm (Aldrovandi p. 168).

Bacchus

Eine wunderliche Schicksalslaune war es immerhin, daß Michelangelo seinen ersten Eintritt in die heilige Roma — sie wurde später seine zweite Heimat — mit einer Huldigung an Bacchus bezeichnet, des Wesens, das ihm gewiß von allen Göttern und Heroen am fremdesten war. Den Hercules hatte er sich selbst gewählt; diesen hat ihm ein Römer aufgetragen. Der Erfolg, das hier bewiesene Können hat ihm vielleicht den Weg zu dem anderen höheren Auftrag geebnet. Wie der Bacchus sein gemeinstes, so war die Pietà sein weihevollstes Marmorwerk.

Aber der diese Pietà erschuf, konnte nur einen solchen Bacchus erdenken. Der römische Senat hatte einst die von Süditalien heranrückenden Bacchanalien mit dem Bann belegt: das Consultum ist eines der ältesten lateinischen Sprachdenkmäler. Doch unter einem Regiment, wo Sankt Peters „ernstes Haus“ eine Spelunke von Orgien geworden war, schien es ganz am Platz ihn zu rehabilitiren.

Diese Statue veranschaulicht uns also wie Michelangelo sich geberdet, wenn er unternimmt, die Betrunkenheit in Marmor zu bringen — denn nichts besseres sah er im Bacchus. Die Renaissance wußte anfangs kaum etwas von der höheren, enthusiastischen Bedeutung dieser thrakischen Gottheit. Boccaccio fand in ihm lauter minderwertige Züge symbolisirt. Seine Nacktheit bedeute Verarmung und Ausplaudern von Geheimnissen; das Knabenalter mit seinem unreifen Verstand den geistigen Tiefstand; der Name Bromius (von *βρέμειν*, *fremendo*) das Zittern des Trinkers. Doch fehlte es damals auch nicht ganz an edleren Deutungen. Marsilius Ficinus bemerkt unter den Göttern zwei von ewiger Jugend: Phöbus und Bacchus d. h. den Glanz (der Dichtersprache) und die Freude *(allegrezza)*. Davon spürt man freilich in unserer Statue wenig. Er hat keinerlei Erhöhung des Lebensgefühls hineingelegt; eher Völlerei und beginnende Lähmung; wie er später an der Decke der Sistina die

Schmach der Trunkenheit und ihr verhängnisvolles Vermächtnis an die Nachkommen malte.

Michelangelo war ein nüchterner Mann. Er hatte die Trunkenheit des Geistes, die ihn zum Dichter machte. Diese Trunkenheit löscht der Alkohol zuweilen aus. Da war eine Verklärung des Rausches nicht zu erwarten: er mußte das Thema ganz realistisch fassen. So entstand dieser entgötterte Bacchus. Hier hat er nichts zu sagen und zu geben von seinem Eigenen. Aber als echter Künstler will er auch diese Aufgabe sachgemäß lösen, mit Aufgebot seiner ganzen Kunst. Er führt uns einen untermenschlichen Zustand vor, in dem schon fettwerdenden jugendlichen Wüstling, doch mit allen Attractionen, die der Fant vertrug. Bewundern sollte man die vollendete, fast illusorische Darstellung von Fleisch und Haut, die launigfeine Beobachtung der noch eben gelingenden Bewahrung des Gleichgewichts mit Hindernissen.

Das Motiv, auf das hier die durch und durch bewegte Tektonik der Gestalt hinarbeitet, ist die beginnende Unsicherheit des Trinkers in der Herrschaft über die Glieder, für die er seinen Rest von Energie aufbietet. Diese Sorge ist zu lesen selbst im Minenspiel. Die Züge haben nichts von der stillen, bacchischen Wonne; aber die leicht gerunzelten Brauen, die angestrengt doch vag fixirenden Augen, der etwas geneigte Kopf verraten, daß es ihm einige Mühe kostet, die flache Schale Wein ohne Verschütten an den Mund zu bringen. Die Schwere der Athmung ist im offnen Mund und der aufgetriebenen Brust zu spüren.

Dabei stemmt er das Standbein fest auf, und während der Bauch sich vordrängt, fällt der Thorax zurück. Von rechts gesehen, geht eine flache Curve von der linken Schulter über Brust, Bauch und Schenkel bis zum rechten Fuß des Spielbeins, das nur mit den Zehen den Boden berührt. Diese Curve besteht aus flachen, convexen Linien. In solchem Linienspiel und in den Übergängen und Ansätzen der Körperteile schien Michelangelo von jeher der Antike überlegen, selbst in Zeiten ihrer unbedingten Bewunderung.

Seine Läugnung des Gottes verrät sich dem mit seiner Sinnesart vertrauten auch in dem engen Anschluß an das individuelle Modell. Am auffallendsten im Kopf; es giebt kein Gesicht unter seinen Statuen von so porträtartiger Impertinenz. Und was für ein Porträt! Daß es kein Zufall war, darf man seinem physiognomischen Takt zu-



Bacchus

trauen. Falconnet meinte, ein mittelmäßiger französischer Statuarer würde sich schämen, einen solchen Kopf gemacht zu haben. Dieser Kopf ist klein und rundlich: aber Kleinheit des Kopfs galt von jeher bei den Physiognomikern als Zeichen geistiger Inferiorität, Beschränktheit und Leidenschaftlichkeit. Die Gesichtszüge, meschin und unbedeutend, die nichtige Stirn, das stumpf zurückweichende Kinn, der geradlinige schmale Mund, — man sieht die obere Zahnreihe; die unschön platt absetzende Nase, — wie kläglich nimmt sich das alles aus verglichen mit dem blühenden Leben antiker bacchischer Typen.

Ob auch der Körper Porträt ist? Die großen trocken gearbeiteten Füße sind nicht in seiner sonstigen Art. Dieser ausgewachsene Jüngling hat normale Proportionen: breite Brust und schmale Hüften: das weibische liegt nur in den reichlichen Fettlagen, besonders der unteren Teile; das sind ganz die Müßiggang und Wohlleben verratenden Formen eines Sybariten. Diese Rundungen und Schwellungen des vorgedrängten Bauches, nebst benachbarten Teilen, diese *mollesse exquise*, wurde von Kennern gegewürdigt. Technisch ist er da auf seiner Höhe. Man bemerkt die Mühe: Raphael Maffei von Volterra, ein Polyhistor der Zeit Julius II nannte die Statue *operosum signum*, ein mühevolles Werk.

Der Satyrisk ist aus demselben Block fast ganz frei herausgearbeitet; nur durch die Berührung des Armes mit der Hauptfigur verschmelzend. In der Vorderansicht verschwindet er. Aber statt der Unterwürfigkeit des halbtierischen Wesens verhöhnt er den Gott, indem er an seinen Trauben nascht. Der Gott wird zum Kinderspott. Das Hinabsteigen unter das Menschliche, in dem Jüngling unter der edlen Schale der Menschengestalt verschleiert, gewinnt in dem ziegenfüßigen Ungeheuer groteske Wirklichkeit. —

Dieser Charakter der Statue spiegelt sich nun auch in ihren sehr auseinandergehenden Beurteilungen im Lauf von vier Jahrhunderten, bei Sachverständigen und Liebhabern. Die Zeitgenossen freilich fanden hier den griechischen Dionysos wiedererstanden wie er leibt und lebt. Von antiken Vorbildern hatte er die äußerlichen Merkmale. Condivi fand, daß *forma* und *aspetto* in jedem Punkte den Intentionen antiker Bildhauerei entspreche, und Vasari wollte sogar die dem griechischen Bacchus eigene wundersame Mischung der Formen beider Geschlechter entdecken: der *sveltezza* des Jüng-

lings mit der Fleischigkeit und Rundung des Weibes. Aber die Proportionen sind ja rein männlich. Noch Fiorillo rühmte den schönen Ausdruck eines trunkenen fröhlichen Gottes: darum dürfe er sich mit den vortrefflichsten Antiken messen. Augenscheinlich ist die Statue den Italienern immer sympathisch gewesen: sie war nach einem italienischen Modell gemacht und der sinnliche Reiz südlich empfunden. Selbst der nüchterne Archäologe Gori wird dichterisch, wenn er das Blühende, Zarte, Üppige dieser Formen in elegantem Latein abmalt[1]), er vergißt aber auch nicht den plastischen Wert der gleich günstigen Ansicht von allen Seiten.[2])

Es waren Nordländer, die zuerst gegen diese Interpretation eines Griechengottes Protest erhoben. Die französische Encyclopädie nannte ihn eine manierirte Statue, *d'une étude fausse.*[3]) Shelleys bei aller Heftigkeit überzeugendes Verdikt sah hier *the most revolting mistake of the spirit and meaning of Bacchus* — obwohl er den Linienwert würdigte.[4]) Seit der echte Dionysos bekannt war, konnte man hier nur noch eine wunderliche Verfehlung bedauern, fast eine Parodie. Hier zeigt sich gerade das worüber die Griechen den thebäischen Gott erhoben, indem sie es auf sein Gefolge abschoben. Nicht als habe er zeigen wollen, „wie wenig er sich aus dem antiken plastischen Ideal mache!“ Denn von dem hatte man damals kaum eine Vorstellung. Shelley fügt hinzu, es sei der Bacchus eines Katholiken, d. h. ein abgesetzter, degradirter Gott. Der Bildhauer Falconnet spricht von Inkorrektheit, Geschmacklosigkeit. Angesichts dieser Auf-

---

[1]) Artus omnes, humeri, brachia, pectus, corpus, crura, pedes ita molliter fabrefacti censentur, ut ad humanum sensum referri possint, et cum carne marmor concinne conveniat. Ceterum per omnia floridus, teneritudine refertus, cupidine diffluens, in risum totus eleganter effusus. GORI, Museo Florentino, Statue p. 55 f.

[2]) Omnes Statuae intuentibus exhibent complures prospectus ratione loci ubi contemplantur; ex his prospectibus unus saltem occurrit minus gratus, atque, ut aiunt pictores, interdum odiosus: in hoc vero pereximio Florentini Praxitelis Michaelis Angeli Bonarrotii simulacro prospectus omnes undequaque absolutissimum atque pulcherrimum eius opus declarant, summaque cum voluptate spectandum.

[3]) Les chaires en sont rondes, bouffies, soufflées, le dessin incorrect dans presque toutes les parties. Encycl. XIV, 881.

[4]) The manner in which the lines mingle into each other, is of the highest boldness and truth.

dringlichkeit von Körperteilen, in die Plato die niedere Sinnlichkeit verlegte, — wenn auch in virtuoser Formenplastik — ferner des wenig statuenhaften Schwankens der Haltung und des faden Gesichts wird man es Niemanden übelnehmen, der ihm den Bacchus Sansovinos vorzieht, mit seiner schwungvollen Bewegung, der Erhebung der Lebensgeister, dem Zug nach oben. Es war sein glücklichstes Marmorwerk, wie jener Michelangelos widerwärtigstes. Es ist wie eine Kritik dieses. Sansovino war auch im Modell besonders glücklich gewesen. Die traurige Geschichte des armen Bippo del Fabbro hat uns Vasari erhalten.

Der ergänzte Bacchustorso der Uffizien

Als der Bacchus im Jahre 1572 durch Herzog Francesco von den Erben Gallos für 240 Dukaten erworben wurde, versetzte man ihn in die Antikensäle der Uffizien, damals eine besondere Ehrung. Der Vergleich *(paragone)* sollte einleuchtend machen, daß er in dieser Umgebung nicht verliere, sondern gewinne. Man stellte ihn (damals oder später) mit einem antiken ergänzten Bacchustorso zusammen. Diese Zusammenstellung gab zu denken. Man fand Michelangelos Werk in gewissen Punkten dem antiken überlegen. Bocchi[1]) meint die Verbindung (*unione*) der Teile: von Kopf und Nase, Arm und Schulter, Hände und Armen, Fuß und Bein.

Das Motiv hat eine vage Ähnlichkeit; der französische Reisende Misson (Ende des XVII Jahrhunderts) wollte in ihm sogar das Vorbild Michelangelos erkennen. Dem widersprach aber Giuseppe Bianchi in seinen Ragguaglio (p. 77): es sei in Erfindung, Proportionen und *atteggiamento* etwas ganz anderes. Neuerdings ist man noch weiter gegangen als Misson, indem man dem Michelangelo die Ergänzung jenes Torso zuschrieb — obwohl er sich sonst dergleichen Flickwerk vom Leibe hielt. Durch diese Arbeit, meinte Bayersdorfer, sei er auf seinen Bacchus gekommen. Nach Springer kann über diese Herkunft der Ergänzungen „kein Zweifel herrschen; untrügliche Merkmale weisen auf Michelangelo hin". Gewichtige Stimmen haben sich ihm angeschlossen. Doch hat Wölfflin hier mit Recht schon 1890 Einsprache erhoben. Er weist u. a. auf die Michelangelo fremde flache Behandlung der Locken, des Ohrs hin.

[1]) Le Bellezze di Firenze. 1674, p. 103.

Dieser Torso ist der eines Gottes, die Statue Michelangelos nur ein Sterblicher, und ein minderwertiger. Und zwar hat der Torso (er reichte bis zu den Knien) die altgriechische Formgebung des Dionysos. Ein Autor des XVII Jahrhunderts citirte hier:

Trahitque Bacchus virginis tenerae formam.

Er hat eine Maske vors Gesicht genommen; vor ihm liegt eine Trophäe, bestehend aus Trauben, einem Schweinskopf, der Maske eines bärtigen und eines jugendlichen Satyrs. In dem das Bein umschlingenden, knieenden, auf einem Gefäß ruhenden Knaben sah man den Begleiter Acratus. Bei den Zahnlücken der alten Satyrmaske dachte man an jene Maske aus dem Garten von S. Marco, das Werk des Knaben.

Der Stil, an Praxiteles gemahnend in den Formen wie in der weichen Lässigkeit des Standes, war dem Michelangelos ganz entgegengesetzt, der immer auf stark bewegte Muskelwellen ausgeht. Es sind die Formen des Dionysos: eines von der Natur in verschwenderischer Laune gebildeten Wesens, aufgewachsen in arkadischen Gefilden, ohne Arbeit und Sorge, in feinem Genußleben gereift; in einem Zustand erhöhten Lebensgefühls, nicht ohne schwärmerischen Anhauch.

Diese Formen waren der Renaissancesculptur fremd. Aber die meisterhaften, umfangreichen Ergänzungen sind so glücklich zu dem Stil des Torso gestimmt (besonders die Füße), daß man Kenntnisse antiker Stilnüancen und sogar Übung in kundiger Restauration, also einen Restaurator von Profession annehmen möchte, was zu der Zeit um 1500 nicht paßt. Die Ergänzungen müssen von einem Bildhauer herrühren, dem der Zeitgeschmack entgegenkam. Dies führt in das Zeitalter Berninis, wo die Restauration der florentiner Antiken von den Granduchi in umfassendem Maßstab betrieben wurde. Genannt werden Pietro Tacca († 1640), der den Alexander von Ponte vecchio besorgte, sein Schüler Lodovico Salvetti, der Modelle und Kohlezeichnungen für Ergänzungen machte; ferner Antonio Novelli (1660—62), als *soprantendente alle statue;* und Francesco Mochi.

Der Eros

Chi crederia, che sotto umane forme
E sotto queste pastorali spoglie
Fosse nascosto un dio? non mica un dio
Selvaggio, o della plebe degli dei,
Ma tra' grandi e celesti il più possente?
TASSO, Aminta. Prologo.

AUSSER dem Bacchus besaß Michelangelos Freund Jacopo Gallo, nach Condivi, auch einen Eros. Er war Jahrhunderte lang verschollen, bis um die Mitte des vorigen Säculums, in Florenz, die Statue eines etwa neunzehnjährigen Jünglings zum Vorschein kam, welche die Bildhauer für ein Werk Michelangelos erklärten. Daß es dann der verlorene römische Cupido sei, diese Vermutung lag nahe: man müßte sonst annehmen, er habe, und zwar ziemlich um dieselbe Zeit, zwei Statuen dieses Dämons gemacht, von denen diese den alten Biographen unbekannt geblieben wäre. Sehen wir vorläufig von weiteren Streitpunkten ab und versuchen, das Werk zunächst nach Gegenstand und Absicht zu verstehen.

Die Statue, wahrscheinlich für einen hohen Standort bestimmt, sollte einen mythischen Bogenschützen darstellen. Am obern Rand eines mit Gestrüpp bewachsenen Hügels hatte er sich niedergelassen; eben aber ist er abgelenkt worden durch einen Vorgang, den er im Thal unten bemerkt, er scheint nach seiner Waffe zu greifen; leider fehlt der linke Arm, der wohl mit dem Bogen beschäftigt war. Denn der Schütze hält den Bogen in der linken, während er mit der rechten die Sehne spannt und den Pfeil zielend auflegt. Bogenschützen wurden von jeher knieend gebildet. So sehen wir sie typisch in den Äginetengiebeln. Mit dem rechten Bein aufknieend, das linke vorgesetzt, den Köcher an der linken Seite oder über der Schulter, die Arme in horizontaler Ebene bewegt: der linke, ausgestreckte

den Bogen fassend, Kopf, Auge, Extremitäten in der Pfeilaxe gerichtet.

Statt dieses auf einen Punkt, den Zielpunkt, gesammelten Akts ist nun in unserm Bogenschützen der allerzerstreuteste gewählt. Nur Kopf und Augen sind dem mutmaßlichen Ziel zugewandt: der Oberkörper ist nach rückwärts gedreht, der Köcher liegt auf der entgegengesetzten Seite, die Öffnung mit den Pfeilen nach hinten, vom Mantel bedeckt. Am Boden der Wildnis, rastend oder zuwartend, ist er überrascht worden, denn der Köcher ist noch angebunden; diese Plötzlichkeit verrät die scharfe Wendung des Kopfes, der grade über der rechten Schulter sitzt, so daß die Profillinie in der Richtung des herabhängenden Oberarmes liegt. Er ist alarmiert, aber das erspähte Ziel fesselt seine Aufmerksamkeit so, daß er den Blick nicht von ihm abziehen kann, statt nach Köcher und Pfeilen zu sehen. Denn die rechte Hand greift nicht etwa nach den Pfeilen: es ist der Wurzelstock, den er, im Begriff aufzuspringen, als Halt umklammert. Bei der Vorbeugung nach unten, am Rand der Tiefe, muß er sorgen, das Gleichgewicht nicht zu verlieren. — Man hat freilich auch an den Moment nach dem Schuß gedacht: als sähe er nach der getroffnen Person. Aber in diesem Moment pflegt der Schütze in der Stellung und Richtung des Zielens zu verharren; wie in dem Gemälde Poussins. Auch wählt Michelangelo gern Motive des Augenblicks vor der That.

Die Figur und noch mehr die ganz ungewöhnliche Beschaffenheit des umständlich ausgearbeiteten struppigen Bodens führt auf die Vermutung einer bestimmten Situation. Das sieht nicht aus wie ein beliebiger Akt, wenn auch möglich ja wahrscheinlich ist, daß ihn hier eine Antike vielleicht ganz anderen Inhalts angeregt hat. Man könnte an eine Scene in dem vielgelesenen Märchen des Apuleius denken, da wo die eifersüchtige Aphrodite den Sohn in die Nähe der Hauptstadt Cydonia führt und auf die wunderschöne Königstochter Psyche aufmerksam macht, der die Bevölkerung wie einer Göttin opfert: *Hunc producit ad illam civitatem et Psychen . . . coram ostendit.* In dem Fresco der Farnesina greift dann Cupido sofort zornentbrannt nach dem Pfeil. Sie befiehlt ihm die Frevlerin zur Strafe in eine Person nichtstandesmäßiger Geburt verliebt zu machen, was er wiederholt versucht. Aber nichts in unsrer Statue paßt zu einer Person die eben, durch die Luft hergezaubert, sich



Eros



angesichts eines so aufregenden Vorgangs sieht. Dagegen leitet die seltsame Örtlichkeit auf eine berühmte, Eros betreffende Stelle Platos, jenes wundersame Porträt im Gastmahl, wo die Mantineische Seherin Diotima diesen Dämon als wilden Jäger schildert (p. 203 ff.).

„Ein verwegener Geselle ist dieser hinterlistige Jäger des Schönen; stets Ränke spinnend, unberechenbar (*σύντονος*, *vehemens*), ein dürftiger Vagabund, von rauhem Leben, hart (*σκληρός*) ohne Haus und Bette, unter freiem Himmel am Wege kampirend, stets erdwärts flatternd (*χαμαιπετής*, *humi volans*); verwildert (*αὐχμηρός*)."

Und so sehen wir ihn hier,[1]) knieend im Gebüsch, wie der lauernde Indianer, an schroffer Stelle, „wo die Felsen jäh versinken und verschwunden ist der Pfad". Kein zärtlicher leichtbeschwingter Knabe; von männlich nervigem Bau (*ἀνδρεῖος*); sein harter Sitz ein am Boden abgehacktes Baumstämmchen, über das er ein Tuch gebreitet hat. Nur die Häßlichkeit fehlt; sie war für den Bildhauer ausgeschlossen. Die gradlinige Nase wenig ausladend: sie giebt dem Gesicht den individuellen, orthognathischen Zug.

Auf steiler Höhe weilt er: denn Dämonen sind nach Plato Mittelwesen zwischen Sterblichen und Unsterblichen, hausend in der Region zwischen Himmel und Erde.

Um ihn jedoch recht zu durchschauen, muß man seitwärts treten, ihm ins geneigte Antlitz sehen: da erscheint ein furchtbarschönes Gesicht, mit drohenden Augen und stolz ragender Stirnlocke, die *capitis aurei genialis caesaries* des Apuleius, citirt von Boccaccio in den Genealogien IX, 4. So malt ihn Petrarca, den Lomazzo bei Erwähnung der Statue des Eros im Hause Giacomo Gallos anführt:

Sopra un carro di fuoco un garzon crudo
Con arco in mano, e con saette a' fianchi. (Trattato VII, 10.)

Denn die Mythologen schildern mit besonderm Nachdruck seine unheimliche Macht. So betont Boccaccio den *ingentis potentia deum;* citirt Seneca's *immitem deum* (in der Octavia).

Vielleicht ist sogar eine bestimmte Anregung des Künstlers nachweisbar, und zwar bei demselben Polizian, dem er den Stoff seines ersten Reliefs verdankte. In dem von ihm übersetzten Gedicht des

[1]) The Cupid is no divinity of Greece or Rome, but a young hunter. Quart. Rev. 147, 249.

Bukolikers Moschos (Epistolae VII, 199) wird ein von Haus fortgelaufener, auf der Landstraße *(in triviis errantem)* vagabundirender Eros geschildert, den seine Mutter sucht, wobei sie selbst sein wenig schmeichelhaftes Signalement giebt. Besonders legt sie Gewicht auf die feurigen Augen:

Ignem imitatur, ocelli
Acres, flammeoli...
Crispulus est olli vertex faciesque proterva.

Und hier treffen wir auch einen speciellen Zug unsrer Statue: die Wendung nach der Tiefe; denn der Triumph seiner Macht ist, daß sie bis in die Unterwelt dringt:

Procul autem spicula torquet,
Torquet in umbriferumque Acheronta, et regna silentum.

Einen solchen Amor könnte man sich natürlich nicht als Kind vorstellen; und so schildert ihn Firenzuola im Asino d'oro L. V als Jüngling: *un certo bel giovane, sul cui bel volto appena appariva alcun segnizzo di barba, il quale i più de' suoi giorni per li boschi dietro alle fiere se n'andava spendendo.*

Freilich ist der Jüngling Amor in der bildenden Kunst der Renaissance ungewöhnlich: hat man doch, wie Wickhoff bemerkt, sogar geflügelte Gestalten dieses Alters nicht mehr als Darstellung des Amor zu deuten vermocht. Doch fehlt es nicht an Ausnahmen, ich nenne nur das kleine Frescotäfelchen Signorellis in der National Gallery: „der Triumph der Keuschheit", wo Amor, ein herrlicher Lockenkopf, ganz ähnlich knieend, die Arme rückwärts gefesselt, von einer Mädchenschar verhöhnt wird. Der Bogen ist zerbrochen, die Pfeile geraubt.

Die Annahme, daß unsre Statue die nach Condivi für Messer Jacopo Gallo in Rom ausgeführte sei, ist angefochten worden. In Vasaris erster Ausgabe war nur der Bacchus angeführt, in der zweiten nennt er dann, nach Condivi, den Eros, sogar an erster Stelle. Ob sie Lomazzo (Trattato 1584, VII, 10) gesehen hat, ist zweifelhaft. Seitdem hört man von dem Cupido erst wieder, als die Bildhauer Emilio Santarelli und Miliarini bei Durchmusterung der Vorräte des alten Gualfonda-Gartens (einst den Riccardi gehörig) sie in einem Keller fanden, neben drei Reliefs des Andrea Pisano.

Santarelli erzählte später Wilson, daß er in ihr sogleich die Hand Michelangelos erkannt habe und Miliarini (1868) zugerufen: Sieh dir das mal an! Ist's von ihm? worauf Miliarini: Wahrhaftig, es ist von ihm! Vom damaligen Besitzer der Villa, Marchese Giuseppe Stiozzi, kaufte die auch von Dupré anerkannte Statue (1854) Gigli für den Marchese Campana, dessen Sammlung in das Kensington Museum überging.

Der fehlende linke Arm wurde von Santarelli ergänzt; zwar in der durch den Ansatz gegebenen Richtung, aber nicht genug nach hinten gebogen, falls er nach dem über dem Rücken hängenden Bogen griff. —

Die Statue würde also eine Lücke der römischen Jahre ausfüllen. Michelangelo hatte dort für den Cardinal Riario eine Statue vollendet (Brief vom 1. Juli 1494); eine andre aber, nachdem er die für Pietro de' Medici übernommene aufgegeben, „zu seinem Vergnügen" *(per mio piacere)* aus einem (selbstbezahlten) Block gearbeitet. Milanesi vermutet, daß dies unser Eros gewesen sei. Nach der Beschäftigung mit der sehr simplen Figur des schlafenden Cupido, die noch dazu eine Copie war, und nach dem ärgerlichen Handel, interessirte es ihn, den lebhaften kleinen Gott in einem recht bewegten, ungewöhnlichen Motiv zu bringen, und es dürfte kaum ein Werk jener Jahre geben, das hierzu besser paßte, als diese von der damaligen bildnerischen Routine abliegende bizarre Erfindung.

Man fand freilich den Stil zu michelangelesk für jenen ersten römischen Aufenthalt, er passe eher in die Zeit der sixtinischen Decke, oder noch später.

Grimm erinnerten die horizontalen Falten zwischen Brust und Hüfte an die Nacht; aber solche Falten müssen bei dieser Zusammenklemmung der weichen Teile entstehen: er konnte sie am Modell bemerken. Guillaume fand die charakteristische Accentuirung der Form, die Behandlung der Hüfte in späterer Art; doch sie gehörte für den gegebenen Charakter als robuster Jäger. Andre wieder vermißten die scharfkantige Bezeichnung dieser Periode in einzelnen Gesichtsteilen; doch erklärt sich eine gewisse Flauheit aus der Verwitterung in Folge des langen Aufenthalts der Statue in der freien Luft des Gartens (wo sie auch Pistolenschützen als Zielscheibe gedient hat). Mit richtigem Blick bemerkte Santarelli, daß der enge Anschluß an das Modell grade in die frühere Zeit passe, wo er sich

noch nicht so oft aufs Gedächtnis verließ. Die Formen sind mehr flächenhaft und gradlinig als schwellend und wogend; mehr polykletisch als lysippisch. Befremden könnte der Contrapost, den Springer (S. 22) hier „beinahe wie in einem akademischen Exempel verkörpert“ sah; er ist nicht ohne Anstrengung nachzumachen; übrigens in künstlerisch vollendeter Weise durchgeführt: die Statue bietet von allen Seiten neue und gleichwertige Ansichten.[1]) Symonds fand den Eros *in Michelangelo's proudest and most decorative manner* (I, 63). Solche Motive sind freilich später bei ihm zur Manier geworden, aber hier erscheint der Contrapost eben nicht als Manier. Aus dem Wege gegangen ist er ihm zu keiner Zeit, wie konnte er auch, wenn die Form durchs Thema gegeben war. In Kampfgruppen ist er unvermeidlich, und er hat im Centaurenrelief recht kühne gebraucht. Die *posizione agruppata* wird ihn damals an antiken Denkmälern frappirt haben. Sie findet sich ganz ähnlich in Gemmen. In der Chalcedon-Camee bei Gori erscheint Eros knieend neben einem Altar, den gefangenen Schmetterling (Psyche) in der hoch erhobenen Rechten haltend und mit der Linken nach einem Gegenstand am Boden greifend (Reinach Pl. 39, 81[6]); und in einem Carneol ebenda (Pl. 65, 75[5]) sieht man einen knieenden Krieger, der mit der Linken schützend den Schild erhebt und in der tief gesenkten Rechten einen Pfeil hält. Auch in der Statue der knieenden Amazone bei Cavallieri No. 43 hält die erhobene Linke den Schild, die Rechte ist gradausgestreckt in der Höhe des Knies.[2]) Auf die Drehung des Haupts über die Schulter brachte ihn vielleicht der neu entdeckte Apollo; die Haartracht ist apollinisch. Die vage Ähnlichkeit des Motivs in dem Sclaven rechts über dem Propheten Ezechiel ist kein Beweis für Gleichzeitigkeit.

Man hat freilich auch die Bezeichnung der Statue als Cupido in Frage gestellt. Um die Mitte des XVI Jahrhunderts besuchte Ulisse Aldrovandi die Casa Gallo; nach seinen *Statue di Roma*, gedruckt zu Venedig 1558 (p. 168), sah er in einem Zimmer *(camera)* neben der Sala einen Apollo, — *uno Apollo ignudo con la faretra e saette a lato*; *e ha un vaso a' piedi;* — von dem Cupido schweigt

[1]) The figure is from all points of view admirable, presenting a series of nobly varied harmonies. SYMONDS I, 64.

[2]) CAVALLIERI Antiq. Stat. Urbis Romae . . . No. 43. Amazone. In Aedibus Jacobi Palatij Albertonij.

er. Merkwürdig ist, daß die Bezeichnung Apollo schon von Wilson, wie es scheint ohne Kenntnis Aldrovandis 1876, für den Cupido vorgeschlagen wurde; während der Archäologe Michaelis meinte, schwerlich würde irgend jemand ihn für einen Apollo gehalten haben. Doch ist wohl denkbar, daß man den Eros in dieser flügellosen Figur eines Jünglings verkannte; suchte man aber nach einer anderen Gottheit, so paßten Bogen und Pfeile und auch der Kopf auf keinen besser als auf den Delier; und vor der Londoner Statue wird uns die Verwechslung begreiflich, selbst bei einem so gewiegten Kenner wie Messer Ulisse.[1])

Dagegen ist kaum denkbar, daß Condivi sich so geirrt habe, er der unter Michelangelos Augen schrieb, und bei dessen engen Beziehungen zu der Familie seines Freundes, Messer Giuliano und Jacopo Gallo, gewiß mit ihm einmal das kunstreiche Haus besucht hat. Wie hätte er eine Statue, die so viele Römer bei Inspection des berühmten Bacchus gesehen und genannt hatten, falsch bezeichnen können?

---

[1]) Fu finto fanciullo perchè non invecchia mai. ALDROVANDI, p. 262 f.

Die Pietà

DIES von dem Meister nie übertroffene, kaum je wieder erreichte Werk, vielleicht gearbeitet nicht ohne den Gedanken, in ihm auch für sich ein Gedächtnis in Rom, in S. Peter zu stiften, wurde unternommen im Auftrag eines französischen Cardinals, des ersten Orators der Krone Frankreich bei der Curie, Jean de Groslaye de Villiers, seit 1495 Presbyter Cardinal von S. Sabina und Abt von S. Denis, für den „Tempel des Königs von Frankreich" bei S. Peter, die Capelle der hl. Petronilla. Ludwig XI hatte sie kürzlich erneuern lassen: die uralten Mosaiken der Kuppel sahen auf viele Epitaphien und Denkmäler französischer Herren herab.

Die französische Herkunft der Pietà — zugleich des ersten monumentalen Kunstwerks seiner Hand — erinnert daran, daß dies kirchliche Thema eben in Frankreich seit kurzem beliebt geworden war. Zahlreiche Gruppen dieser Art finden sich in französischen Kirchen aus der Spätzeit dieses und im Anfang des folgenden Jahrhunderts; die frühste bekannte ist die von Moissac, 1476.

Die Capelle der hl. Petronilla war die westliche der beiden großen Rotunden, die man jetzt nur noch auf den alten Plänen an der Südseite der vaticanischen Basilica, in der Spina der neronischen Naumachie entdeckt. Sie lag in der verlängerten Achse des südlichen Querschiffs. Im Innern ein Achteck von 75 Palmen Durchmesser, 105 hoch, mit sechs viereckigen Capellen und einer großen Altarnische mit dem Ciborium. Hier war es wo Carl VIII am 23. December 1494 die vom Papst Alexander celebrirte Messe gehört hatte, ehe er seine Gemächer im Vatican bezog.

Die Rotunde war erbaut von Kaiser Honorius für seine Gemahlin Maria, Tochter Stilichos († 398), daher ihr alter Name Mauso-

leum. Im achten Jahrhundert hatte Paul I die Gebeine der Tochter des Apostelfürsten aus der Catacombe von Via Ardeatina (757) dahin versetzt. Noch die Gemahlin Heinrichs III, Kaiserin Agnes, ward hier begraben. Jetzt hieß sie „Tempel des Apollo". —

Wie kam der Cardinal auf den zweiundzwanzigjährigen Jüngling aus Florenz, als er sich, vielleicht im Vorgefühl des Endes, in der Capelle seines Königs ein Grabmal zu bauen beschloß? Er hatte Geschäftsverbindungen mit dem Bankier Jacopo Gallo, der von der Befähigung des jungen Menschen so überzeugt war, daß er sich kühnlich verbürgen konnte, dies Werk werde „die schönste Marmorarbeit Roms werden, und kein lebender werde etwas besseres zu liefern vermögen"?

Schon im Jahre 1497 erschien Michelangelo, nach einem Brief des Cardinals vom 18. November in Carrara, es war seine erste Reise dorthin. Aber erst am 27. August 1498 wurde der *atto di ordinazione* ausgefertigt, mit Festsetzung der Frist auf ein Jahr; nach Vasaris Ansicht *pochissimo tempo;* aber das Modell muß vor der Reise festgestellt gewesen sein. Versprochen waren 450 Dukaten in Gold. Noch vor Ablauf des Jahres starb der Cardinal; am 6. August 1499 stand in der Capelle das *castrum doloris,* der Ceremonienmeister Burchard leitete die Exequien. Sein Grabmal mit Statue birgt noch die Krypta der Peterskirche. —

Die tiefe Durchdenkung dieser Gruppe und die Sorgfalt der plastischen Durchführung, weist auf die hohe Bewertung des Auftrags. Merkwürdig ist, daß dies das erste und einzige Werk ist, das er mit seinem Namen, in Lapidarschrift und an sehr auffälliger, fast anstößiger Stelle bezeichnet hat:

MICHAEL·ÂGLVS·BONARROVS·FLOEN·FACIEBAT

Vasari erklärt es mit den Worten *L'amore e la fatica potè tanto.* D. h. wohl, er that es im Gefühl hier sein Bestes, sein Köstlichstes gegeben zu haben: Gegenstand und Ort hatten alle seine Energien aufgeregt.

Nichts erscheint wohl überflüssiger als eine solche Signatur: wie konnte in S. Peter der Name Bonarrotis vergessen werden! Indes, da er bis jetzt dort so wenig beschäftigt gewesen war, nun bald nach Florenz zurückkommen sollte, so mochte es, bei seinem mißtrauischen Wesen, wohl einmal einen Tag der Depression gegeben

haben, wo ihm ein solcher Wink an die Adresse der vergeßlichen Nachwelt angezeigt schien. Die Anecdote in der zweiten Ausgabe Vasaris könnte eine Erfindung sein, bestimmt, das Anstößige dieser Signatur auf dem Busenband der Mutter Gottes (passender bei einer Fornarina) als augenblickliche Aufwallung zu entschuldigen.

Er hätte, heißt es, im Apollotempel eine Gesellschaft Lombarden getroffen, von denen einer sein Werk für eine Arbeit des Mailänders Cristoforo Solari erklärte, dessen Name eben als Verfertiger des schönen Denkmals des Herzogpaars für die Certosa von Pavia in aller Munde war. —

Maria, den entseelten Sohn auf ihrem Schooße wehevoll betrachtend, ist wie gesagt ein Motiv spätmittelalterlichen Datums, ebenso wie die figurenreiche Gruppe des Santo Sepolcro. Aus dem Anfang des XV Jahrhunderts (1423) stammt die kirchliche Einführung des Fests der sieben Schmerzen.[1]) Diese neuerlichen Gebilde religiöser Kunst waren entsprungen der Pflege des Passionspathos, dem ascetischen Zug nach Vergegenwärtigung und Vertiefung in das körperlich-seelische Leiden des Heilands und seiner Mutter *(Compassio)*. Die frühchristliche Zeit und das hohe Mittelalter hatte solch starker Aufregungsmittel der Andacht nicht bedurft. Daß das Motiv der Pietà von den Malern eingeführt worden war, ist noch in der strengen Frontansicht der plastischen Gruppe erkennbar; aber die dem Gegenstand angemessene Einsamkeit dieser schmerzlichen Betrachtung machte die Pietà besonders einladend für Bildhauer.

Man wagte also hier eine Situation vorzuführen, die auch rein menschlich betrachtet, nahe an die Grenzen der Leidensfähigkeit führt; man wollte eben deren letzte Tiefen enthüllen. Früheren Malern, Giotto und seinem Kreise, hatte diese Begegnung der Mutter mit dem vom Kreuz abgenommenen oder aufgebahrten Sohne Accente ruhiger Innigkeit eingegeben; der Zug der Ergebung und Liebe blieb der herrschende. Solche Darstellungen kommen auch in dieser Zeit noch vor. Gian Bellinis gramzerrissene alte Mutter (Brera) ist unerreicht: selbst der Profane wird hier nicht gleichgiltig bleiben. Auch der Bolognese Francia interpretirt sie in einfacher rührender Weise.

---

[1]) E. MÂLE, L'apparition du pathétique. Revue d. d. m. 1905. 1. Oct.



Pietà

Dagegen hatte in Michelangelos nächster Nähe die Künstler der Trieb ergriffen, ihre Erfindungskraft in stürmisch sinnlichen Ausbrüchen des Affekts aufs äußerste anzuspannen; das Leid wurde bis zur Verzweiflung, der Ausdruck zur Verzerrung, die Aufwühlung der Nerven bis nahe an den Collaps getrieben, nicht ohne geräuschvolle Orchestrirung durch Häufung von Nebenpersonen. Obwohl hier schlichte Vorführung des Thatsächlichen die mächtigste Sprache war, und auch im Einklang mit dem Stil des Texts, dem Stil der Evangelien. Maria starrt in die Leichenmaske, faßt die Totenhand, küßt die Wunden . . . Sandro Botticelli, der gewaltige Nervenmaler, hatte hier wohl das peinlichste gewagt. Der Vorgang spielt sich ab, mit gespenstischem Leben, dicht vor der finsteren Mauer, durch deren Oeffnung man in schwarzer Gruft den Sarkophag erblickt. Nach Erschöpfung des Möglichen in den Nebenpersonen — in Paroxysmen des Weinens, zärtlichen Berührungen der Hände und Füße — blieb für Maria nur die Ohnmacht. Alles, bei symmetrischer Anordnung, tumultuarisch, momentan, zufällig. Bizarr ist die knabenhafte Bildung Christi, dem Schooß der zurücksinkenden Mutter entgleitend — vielleicht nach dem hl. Bernardino von Siena, als habe sich im Übermaß des Schmerzes Mariens die Vorstellung der Wiederkehr der Kindheittage bemächtigt.

Wirkt hier der sensitive Maler auch in der Überspannung erschütternd, so verfiel die auf mehr äußerliche Motive angewiesene Plastik auf Visionen, die an das Verletzende, Empörende streifen.

Die Reliefs der Passion in der Capelle von S. Lorenzo, obwohl erst später aufgestellt, wird Michelangelo bei dem mit ihrer Ausführung betrauten Bertoldo gesehen haben. Donatello hatte sich im Lauf seines langen Lebens mit wachsendem Eifer der Entfeßlung einer nach dem aufgeregten und verzerrten gierigen Phantasie, mit Auflösung aller Formwerte überlassen; hier endigt er mit Scenen die an Schaffot und Tollhaus erinnern. Die Tafel der Pietà unter dem Kreuze, umgeben vom Tumult rasender Mänaden, gleicht mehr der Leichenklage des Zigeunerhauptmanns als dem Mysterium des Welterlösers („Geheul der Weiber und Flucht").

Es ist kaum zu verstehen, wie man in diesem figurenreichen Relief neuerdings das Vorbild der Gruppe Michelangelos hat entdecken wollen. Denn außer der ganz entgegengesetzten Art der Empfindung sind auch die einzelnen Motive wie absichtlich anders: die

einander zugewandten Profile von Maria und Christus, die starr horizontal und symmetrisch angeordnete Lage der Leiche. Gesetzt der Künstler hätte sich in Rom dieser Reliefs erinnert, so könnten sie doch wohl nur als negative Directive der Erfindung gewirkt haben, als Aufforderung, das Tafeltuch mit dieser Art Passionspathos zu zerschneiden. Solche Fieberdelirien konnten nur als Folie dienen, auf der sich seine Gruppe in ihrer erhabenen Einsamkeit und Stille erhob.

Man hat wohl an den Einfluß Savonarolas erinnert, dessen Ende er in Rom erfuhr. Der schwärmerische Prior von S. Marco ging in seinem Eifer gegen jene sinnlichen Ausschreitungen der Kirchenkunst weit; ihm zufolge setzte Maria die Umgebung in Erstaunen durch ihre Ruhe; denn sie war, versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes, selbst unter dem Kreuze, „traurig und fröhlich zugleich". Allein das sind unpraktische Ratschläge; solche Paradoxa, erbaulich anzuhören, fordern von der Kunst das Unmögliche. Und wer müßte nicht vor Michelangelos Werk fühlen, daß er solcher Warnungen nicht bedurfte.

Die Auffassung des Pietàmotivs in der italienischen Kunst ist eben wechselnd, in derselben Zeit und an denselben Orten. Es begegnen die stärksten Accente des Schmerzes neben den mildesten: Ausbrüche überwältigenden Wehs, und schmelzende Töne einer durch Ergebung in den göttlichen Willen geläuterten Trauer; es fehlen nicht krankhafte Zustände, bis zur Lähmung. Aber seit die Pietà Michelangelos neuerdings gleichsam wiederentdeckt wurde, vernimmt man auch Ausdrücke des Befremdens, neben jenen naturalistischen, sentimentalen, nervösen Bildwerken grade bei einem Temperament wie Michelangelo, die edelste gewiß, aber auch die gefaßteste Vorführung des furchtbaren Moments zu constatiren, — eine Darstellung, die neben jener pathologischen Auffassung apathisch scheinen kann; das Bild eines Schmerzes, verschlossen wie der Tod selbst.

Man hat darin eine besondere Tiefe finden wollen, einen Läuterungsgrad religiösen Empfindens, als Zeugnis für die unerreichte Höhe dieses außerordentlichen Genies. Aber in seinen Entwürfen der Dolorosa aus späteren Jahren, Entwürfen, die im Einklang stehen mit jenen Sonetten, wo er zum erstenmal von dem Passionsgefühl tief ergriffen erscheint, als dem Angelpunkt seines

religiösen Empfindens, in diesen ist nichts von jener erhabenen Fassung: hier bewegt er sich in ganz anders gestimmten Motiven. Klar scheint also: in jenen ersten römischen Tagen war ihm das mittelalterliche Pathos des Stabat Mater fremd; er hat es mit Bewußtsein ferngehalten. Das Antlitz dieser Madonna ist näher besehen ausdruckslos, das einzige emotionelle Element in der Gestalt, das einzige was ihre Bewegungslosigkeit unterbricht, ist die — denkbar discreteste — Geste der linken Hand. Filippino hat der hl. Magdalena in seiner Beweinung (in der Pinakothek) eine ähnliche Handbewegung gegeben. Diese Geste aber ist ganz allgemeiner Natur, man begegnet ihr bei dem Volk des Südens auf Schritt und Tritt, in den verschiedensten Anlässen, auch bei ruhigem Erzählen und Beschreiben. Man bemüht sich, sie hier in besonders ergreifende Gedanken zu übersetzen. Aber denkt man sich den Toten fort, was würde man wohl aus dieser Trauergestalt herauslesen? Eine Person vielleicht, die sich, bei Gewahren eines theuren Andenkens, fernen wehmütigen Erinnerungen überläßt?

Feinsinnige Verehrer des Meisters haben sich nun auch nicht enthalten können, in seiner Maria etwas befremdendes, unbefriedigendes zu finden, *un peu de froideur* (Ch. Blanc); aber eine edle und allgemeine Traurigkeit entspreche nicht einer so tragischen Situation; ein französischer Bildhauer sprach von Buddhismus, von der mystischen Entsagung einer in Gott versunkenen Seele. Michelangelos bekannte Apologie der allzu jugendlichen Züge führt auch auf theologische Erwägungen. Er wollte die heilige Jungfrau bilden, die nie eine Regung der Sinnlichkeit empfand. Die Jugendlichkeit war also ein Wunder *(per divin' opera)*, sie sollte der Welt ihre Reinheit beweisen! Sie kam von dem göttlichen Eingriff bei ihrer Empfängnis. Daher diese „Stille der Seele“.

Diese Seelenruhe beherrscht auch den physiognomischen Charakter — in dem strengen Adel der Linien, die auf Leidenschaftlosigkeit hin ersonnen scheinen. Lauter gerade Linien, ebene Flächen. Die hohe, steile, reine Stirn, ohne ein Wölkchen (oben liegt ein Lichtreflex), die feine gerade Nase; — gegen diesen oberen, geistigen Teil des Gesichts tritt das verkürzte Untergesicht zurück.

Jene theologische Erklärung der Jugendlichkeit berührt sich nun mit der Vorstellung der platonischen Lehre, die das Gebiet der Affekte und Leidenschaften einer niederen Schicht des Seelenlebens

zuweist. Im großen Kampf unsers Leben, dem Kampf um Gut und Böse, sind nach dem athenischen Weisen Lust und Schmerz gefährliche, ja verräterische Genossen; und gerade als gewaltigste Erregerin des Mitleids *(pietas)* wird die Tragödie aus dem platonischen Musterstaat verbannt (Staat X, 7).

Und so führt uns die erhabene Apathie der Pietà auf die Eindrücke aus Griechenland, zu der ihm in Rom aufgehenden, wiedererstehenden antiken Statuenwelt. Nicht in den Formen; sie sind dem Griechischen fremd. Ich lasse es auch dahingestellt, ob in der unvergleichlich edlen Gestalt des entseelten Heilands ein Nachklang des belvederischen Apollo (damals im Garten von S. Pietro in Vincoli) erkennbar sei. Grimm fand in dem Kopf eine wunderbare Vermischung des byzantinischen Typus mit den edelsten Bestandteilen des jüdischen Nationalausdrucks. Die Bildung der Madonna ist sein persönliches Eigentum. Aber sehr einleuchtend dünkt mich die Annahme, daß dem großen Bildner, dem dichterischen Verherrlicher spiritualistischer Liebe, jener Zug nicht entgangen sein werde, den spätere Dolmetscher griechischer Kunst die hohe Grazie nannten, die „Gesellin aller Götter", die *placidezza* jener von sinnlichen Empfindungen unberührten Gestalten, „wo in Vorstellung des Leidens die größte Pein verschlossen bleibt".

Nehmen wir als Nebenantriebe solcher antiker Grundstimmung die Abwendung von jenen Ausschreitungen des Naturalismus, „Caricaturen des Heiligsten", so fehlt nichts an einer befriedigenden Erklärung der Kälte der Pietà, die dem Charakter des Gegenstands wie dem Temperament des Künstlers zu widerstreiten schien.

Woher also die zu allen Zeiten bezeugte, unvergleichliche Tiefe ihrer Wirkung? Das Geheimnis lag in dem Geist seiner Bildhauerkunst, in dem Takt des genialen Meisters, als er die Vision dieser hochthronenden, in ihre Trauergewänder begrabenen Gestalt in marmorne Wirklichkeit umschuf.

Ein Hauptabsehen des Künstlers war augenscheinlich, den Eindruck der Schwere zu verhüten, das Lasten des Körpers auf dem Schooß der Frau zu verschleiern. Denn nichts ist so geeignet die Aufmerksamkeit vom Geistigen abzulenken. Er hat es zu erreichen versucht durch Stellung und Ansicht, Umfang und Form der Gestalten.

Er gab dem Christus magere und zarte Formen — auch Brunelleschi hatte einst den Donatello belehrt, daß Christus eine

persona delicatissima war —; dazu tritt der Körper in die schmale Seitenansicht. Wogegen bei der sitzenden Frau die breite Frontansicht betont ist. Montégut sagte: „Dieser Körper ist sozusagen nur die leere Hülse eines Menschen.“ Im Schooße der Mutter ruhend, sagt Gottfried Schadow, scheint die Frau von ungewöhnlicher Größe, hierdurch entsteht eine wohlgefällige Gruppe. (Polyklet 81.) Indem die Leiche gebettet wurde in den Hohlraum zwischen dem vorgeneigten Haupt und dem Schooße der Frau, umfaßt von ihren Händen, war auch die Möglichkeit einer compakten Marmorgruppe gegeben. Der Cicerone meinte, hier zuerst in der ganzen neuern Sculptur könne wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein.

Zu dem Eindruck der Schwere gesellte sich sonst die Starrheit, mit der häßlichen Durchkreuzung der Körperaxen beider Figuren. Hier aber erscheint der tote Körper in sanften Linien der Trägerin angeschmiegt, Linien, wie sie sonst nur das Leben hat. Diese auf- und absteigenden, mehr undulirenden als gebrochenen Linien erinnern an das Hinsinken eines Müden, Erschöpften in sanften Schlummer, des Todesfriedens.[1]) Dennoch tritt uns das Aufhören der Herrschaft über den Körper mit überzeugender Wahrheit entgegen.[2])

Ja über diesem Todten liegt ein Hauch der Verklärung: eine Lichtatmosphäre scheint sich über ihn zu breiten. Schadow sagt: „Die Behandlung der Haut ist von einer Zartheit, die wenig ihres gleichen hat. Der Gliederbau gehört zu den feinsten Gestalten des Meisters, und unterscheidet sich merklich von dessen Christus della Minerva in Rom. Es ist die bestproportionirte Gestalt Michelangelos.“

Diese vollkommen plastische Vereinigung der Gestalten[3]) scheint zugleich die Liebe auszudrücken, die sie selbst über die eherne Scheidewand des Todes hinweg vereint. Freilich so vieles hier geschehen ist, über dessen schreckliche Wirklichkeit zu erheben — wenn es zuweilen scheint als schwebe der Geist noch über der verlassenen Hülle, als könne dieser Heilige nicht der Verwesung verfallen und

[1]) C'est la mort moins la rigidité ... Il s'abandonne à la mort. GUILLAUME.

[2]) I veri moti che fa la morte, vedendosi tutti li membri cadenti, senza alcun vigore da potersi più in sè sostenere. LOMMAZZO, Trattato II, 16 p. 286.

[3]) Les deux figures ne sont point juxtaposées, elles sont identifiées. GUILLAUME, p. 63.

harre der Wiederkehr der Seele —: der Kern des Motives bleibt doch trostlos ernst wie der Tod. Ein solcher trostloser Zug liegt in der Abwendung der Gesichter von einander. Sie wird besonders betont durch das Zurücksinken des Haupts, das auch die Abrundung der Gruppe nach dieser Seite vollendet. Diese Abwendung des nach oben gerichteten Antlitzes ist wie ein Bild des Abschieds auf ewig. Der ins leere hinstarrende Blick der Mutter sagt, daß sie den wieder in ihrem Schooße ruhenden Sohn vergeblich sucht. Sie sind getrennt durch einen Abgrund, über den keine Brücke führt.

Die Gewandung

„Nie wieder," sagt ein Biograph, „hat Michelangelo ein Marmorwerk mit so scrupulöser Sorgfalt ausgeführt." In Antlitz und Körper ist die Mühe verschleiert hinter der Vollkommenheit des Resultats; dagegen drängt sie sich auf in der äußerst complicirten Gewandbehandlung. Diese Arbeit, ebenso schwierig wie zeitraubend, imponirte von jeher den Technikern. Vasari rühmt neben den ästhetischen Werten, *disegno* und *grazia*, die Modellirung besonders der Gelenke, der *finezza* und *pulitezza*, besonders das Durchbohren des Marmors *(straforare il marmo)*, das kein noch so großer Meister je zu erreichen hoffen dürfe.

Das Hauptproblem für die Anordnung der Gewandung lag in der Function des Mantels. Dieser gewaltige Mantel ist über ihre rechte Schulter geworfen; dann über den Rücken gezogen, um an der linken Seite nach vorn vortretend, über den Schooß gebreitet, der Leiche als Unterlage zu dienen. Hier faßt dann die Frau mit der den Oberkörper stützenden Rechten den Endsaum, den sie unter der Achsel dem Körper andrückt.

Ungewöhnliche Mühe hat der Künstler auf das hierbei sich ergebende Faltengewirre verwendet. Wenn ein großer Künstler sich mit etwas seiner Ansicht nach Untergeordnetem soviel zu schaffen macht, so wird man gewiß nicht Prahlerei mit technischer Geschicklichkeit oder jugendlichen Übermut vermuten dürfen. Er muß geglaubt haben, daß seine Idee dadurch gewinne, eindringlicher wirken werde. Oder sollte er blindlings tastend nach dem Phantom eines „Stiles" getrachtet haben, dessen Formel auszufinden nun unsre

Aufgabe wäre? Gewiß, an sich bedeutete ihm Draperie wenig: aber ernster Arbeit wert als Ausdrucksmittel.

Nun aber vermißt man hier gerade das, was ihm allein als Zweck wo nicht Entschuldigungsgrund der Kleider gelten soll. Denn diese Gewandmassen scheinen eher bestimmt, die Körperformen zu verbergen. Die heilige Trauergestalt ist ja wie begraben in einem Chaos von Falten, aus dessen wunderlicher Aufthürmung ein bleiches Antlitz, eine Hand und einige Finger hervortauchen. Die vorstehenden Knie sind hinter den schweren Massen des Mantels nur angedeutet; den Standort der Füße verrät blos die hervorsehende Spitze des sandalenbekleideten linken.

Hatte er sich also doch einmal in freier Dichtung schöner Gewandmotive genugthun wollen? Aber diese Motive sind keineswegs geschmackvoll.

Man kann drei Klassen unterscheiden. Zuerst am Kleid Flächen mit kurzen, flachgebrochenen, scharf eingegrabenen Buchten und Rinnen; zum teil entstanden durch das seltsame diagonale Band, das von der linken Schulter herab die Brust zusammenschnürt und den freien Fall der Falten zerbricht. Mit diesem Wust gehäufter kleinlicher Motive kontrastirt der großzügige Schwung langer flachgekrümmter Linien des Mantels, wie Schwerthiebe, die Gruppe links umspannend, mit tief unterhöhlten Einschnitten und schroffen Graten. Wie bei jenem Wirrwarr an durch Feuerglut zersprengtes Gestein, so denkt man hier an ruinenhafte, durch Wasser ausgehöhlte Felsgebilde. Endlich noch die röhrenartig gekräuselten Säume, wie Orgelpfeifen; am oberen Ende des Kleides einer Halskette ähnlich.

Man hat nun, statt den Schlüssel dieser Gebilde in ihrem Eindruck, ihren Absichten zu suchen, wieder nach Einflüssen gespäht. Vielleicht ein archaistischer Rückfall, aus Martin Schongauers Kupferstichen ihm angeflogen? Der Stil liegt offenbar noch in der Richtung der Abkehr von den fließenden geschwungenen Draperien des Trecento und Ghibertis. Gewiß, dies Faltenwerk macht etwas viel Geräusch. Man denkt an den grauenvollen Schwulst, durch den Verrocchio die edelempfundene Gruppe seines Thomas zu verzieren glaubte, oder an die manieristischen Verirrungen der Lombarden der Certosa.

Eine vernünftigere Begründung böte die malerische Wirkung. Die farblos gewordene Sculptur empfand zuweilen das Bedürfnis

eines Ersatzes der Farbe, sie fand in dergleichen sinnreich gewonnenen Schattenwerten eine Folie für die lebendigen Formen. So dient unser Faltengewirr, wie der farbige Grund eines Reliefs der Gestalt als contrastirender Fond für ihre zarten Flächen, sanft wallenden Umrisse.[1]) Wie strahlend schwebt diese reine Stirn, dies edle Oval unter dem überhängenden gekräuselten Rahmen des Kopftuches! Der Lichtschein *(atmosphère lumineuse)*[2]), der den Körper umgiebt, beruht also nicht blos auf der Politur des Marmors. — Dagegen dienen die tief einschneidenden, schweren Falten und Spalten des Mantels, wie die rechts hervorragende Ecke des Steinsitzes, die Vorstellung der Belastung des Schooßes zu entfernen.

Solche Wirkungen hätten sich auch durch gefälligere Motive erreichen lassen. Aber diese mochten ihm nicht zum Ernst des Momentes passen. Er sucht den Schein des tumultuarisch Zufälligen und dessen Stimmungswert.

Das zerknüllte Kleid, die in Eile wie ein Bahrtuch zusammengerafften Mantelbrüche sollten die Verstörtheit der Trauer ausdrücken, den Sturm ahnen lassen, außen und innen, auf den nun diese starre Pause gefolgt ist. Die Vorgänge der Grabtragung, die Abnahme vom Kreuz klingen hier nach. Ein Wort Diderots könnte unter die Pietà gesetzt werden.[3]) —

Über die Zeitfolge der beiden römischen Hauptwerke fehlen uns die Angaben. Die stilistische Verschiedenheit fällt ins Auge, aber die Gründe liegen nicht in angeblichen Fortschritten. Man hat sogar aus der angeblichen Überlegenheit der Anatomie und eindringenden Naturstudiums im Bacchus dessen spätere Entstehung beweisen wollen. Aber in dem Leibe des toten Erlösers würde naturalistische Schärfe und Ausführlichkeit den Zweck des Künstlers gestört haben, und statt jenes Hauchs der Verklärung, des Scheins

---

[1]) Le corps du Christ, par son poids, pèse sur les draperies, et prend une façon de basrelief, qui est du plus grand art. PAUL MANTZ.

[2]) KLACZKO p. 104.

[3]) Mais pour sentir tout l'effet, tout le lugubre de cette composition (eine Bekehrung Pauli von Deshays) il faut voir comme les figures sont drapées; la négligence, le volume, le désordre qui y règnent. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais conçu combien cette partie [la draperie] qui passe communément pour assez indifférent à l'art, était énergique, supposait de goût, de poésie, et même de génie.

der „bloßen Hülle eines Menschen“, den herabziehenden Eindruck des Verweslichen hervorgebracht haben, den zu beseitigen Michelangelo doch seine feinste Kunst aufgeboten hat. Wogegen die üppige Figur des betrunkenen Schlemmers zu realistischer Wahrheit einlud, sie sogar forderte, weil sie nur so den Künstler interessiren konnte.

Vasari nennt unter den unerreichbaren Schönheiten des Werkes zuletzt noch die Kunst der Unterarbeitung des Marmors, *il straforare il marmo tanto con arte.* Hier zeige sich die ganze Machtfülle, *il valore e il potere dell' arte.* Man gewahrt die wirkliche Tiefe und Breite dieser Höhlen erst beim Hineinsehen und Sondiren. Ist hier nun wirklich etwas Bravour? Oder wollte er nur der Flachheit der Gruppe möglichst energische Tiefenaccente entgegensetzen?

Die Pietà war ihrer Natur und Bestimmung nach für Frontansicht gemacht: sie wirkt, ja sie existirt nur in dieser. Man wollte und konnte sie nur von einem Punkt aus sehen; der Stand ihres Betrachters ist unbeweglich. Sie wurde also reliefartig componirt. Scheint sie nicht wie zur Ausfüllung eines steilen Spitzbogens bestimmt? Ihre geringe Tiefe ermißt man an der elliptischen Fußplatte, deren Breite weniger beträgt als die halbe Länge (168:78). Seitlich gesehen kann man von der Gruppe gar keine Vorstellung gewinnen. Links sieht man nur, über der segelartigen Schwellung des Mantels die zwei (in dieser Isolirung übrigens eigenartig wirkenden) Profilköpfe. Nach rechts tretend staunt man, wie sich die edle Lagerung des entseelten Körpers verändert; ihre Wellenlinien haben sich in ein Zickzack verwandelt; man glaubt den Meister bei der Arbeit zu sehen, wie er mit Mühe das Modell in eine halbkreisförmige Biegung zwingt. Besonders fällt auf die Einknickung in der Hüfte, die den Oberkörper nach hinten wirft. —

Diese Reliefart nun erschien ihm als plastische Schwäche, und so kam er auf solche vom Handwerk bewunderte *trafori*, die er so kaum wieder versucht hat. Die geräumigste dieser Höhlen bildet der herabfallende Mantel unter des Heilands Arm, sie erweitert sich nach oben wie ein Ballon.

In derselben Richtung liegt die consequent durchgeführte Ablösung der Glieder; bei der sehr compakten Composition nichts leichtes. Z. B. ist die linke Wade nur durch einen ganz schmalen Zwischenraum vom Mantel dahinter getrennt; hier muß die Modellirarbeit qualvoll gewesen sein. Und doch wäre eine stehen ge-

lassene Brücke hier kaum sichtbar gewesen. Nur dem schwebenden Fuß ist im Eichenstumpf ein *tenon* gelassen.

Strenge Frontansicht nimmt leicht etwas von Schaustellung an, diese würde den Eindruck der Wahrheit stören: der Einsamkeit eines Vorgangs ohne Zeugen. Dem wollte er durch die seitlichen Wendungen der Figuren entgegenwirken. Die Trägerin ist ein wenig nach links gewandt: dadurch wird die Leiche etwas aus dem Profil gerückt und dem Betrachter zugekehrt. Die Gruppe erscheint nun wie angelehnt nach links, hier wird auch der Körper halbaufgerichtet gehalten. Sie schließt da scharf ab, in einer flachen vertikalen Curve, hervorgebracht durch den wallenden Mantel, im Einklang mit dem sinkenden Arm des Toten. Dagegen öffnet sich die Gruppe nach rechts: in dem vortretenden Arm mit der gesticulirenden Hand, dem ausgestreckten Bein, der vorstehenden Ecke des Steinsitzes, der nur an dieser Stelle zum Vorschein kommt. Zu dem allen stimmt der Lichtfall von rechts. Während jene tiefen Einschnitte und Faltenmassen nach links gedrängt sind, ergießt sich hier das Licht über den ausgebreiteten, zart modellirten Vorderkörper. Dieser Gegensatz ist sogar in der Anordnung des Kopfhaars durchgeführt. Nimmt man dazu die völlig flache und formlos belassene Rückseite, so erscheint der Marmor vergleichbar einer Druse, „dem mit Crystallbildungen ausgekleideten Innenraum eines Steingebildes“.

* *
*

Dies ist die Pietà Michelangelos, die er in seinem Lebensmorgen am Ausgang des alten Jahrhunderts, am größten Ort der Welt, für den ersten Tempel der Christenheit schuf.

Sie steht ebenso hoch als Ausdruck religiöser Ideen wie als Kunstwerk der Bildhauerei. Alle die mächtigen und doch streng begrenzten Sprachmittel der Sculptur hat seine Geisteskraft hier erweckt und aufgeboten. In dieser Perle der Kunst will er uns die beiden stärksten Mächte des Daseins vorführen: Liebe und Tod — den Tod in seiner starren Wirklichkeit, doch nicht ohne einen Schimmer der Verklärung, und im Spiegel der reinsten, tiefsten Sympathie des Herzens. Wie der Morgenstern nach einer schrecklichen Wetternacht, erhob sich dies strahlende Marmorgebilde damals über der „Kloake von Blut und Koth“ (Dante, Paradiso 27, 25),

dem Rom der Borgia. War es Zufall? Aber je finsterer und verzweifelter die Wirklichkeit, in der das Wesen der Welt zu Tage tritt, um so unwiderstehlicher wendet sich der Geist dem Ideale zu, findet die Magie, die es zur Erde herabruft.

* *
*

Die Pietà hat kein halbes Jahrhundert in der Rotunde der hl. Petronilla gestanden. Dem Meister selbst war es beschieden, als Architect von S. Peter, deren Abbruch anzuordnen, zur Zeit Pauls III (1544). Sie kam nun in die andere Rotunde, einst S. Michael, damals S. Maria della Febbre genannt. Es ist also nicht richtig, daß sich die scheußlichen Scenen bei der Bestattung Alexanders VI, der am 19. August 1503 starb, vor unsrem Marmor abgespielt haben. Als dann auch dieser bis dahin als Sacristei dienende Tempel dem Neubau zum Opfer fiel (1575), unter Gregor XIII, ließ sie der Cardinal Caraffa über dem Altar der alten Capelle Sixtus' IV (gegründet 1479) aufstellen, in der die beiden Päpste aus dem Hause Rovere ruhten. Und auch als Paul V an die Stelle dieser alten Sistina die jetzige Capella del Coro erbaute (1622), verblieb sie dort über dem Altar, wo sie noch Mariette sah. Von hier wurde sie in die jetzige Capelle versetzt, unter Benedikt XIV (1749), um einem Mosaik der unbefleckten Empfängnis (der auch jene Sistinische Capelle geweiht war) Platz zu machen. Dieses, nach einem Gemälde Pietro Bianchis, fiel bei der Aufstellung herab und zerbrach in tausend Stücke.

Die Nachteile der jetzigen Aufstellung sind augenfällig; sie steht in einer erdrückenden Umgebung, die andere Dimensionen verlangt. Doch erscheint sie, auf Grund der Achatwand, zarter, weicher, immaterieller, wie verklärt. Der Gedanke könnte da wohl aufkommen, ihr gebühre der vornehmste Platz in S. Peter, über der Confession, überragt von des Meisters Kuppel. Aber dann stellt sich doch das Gefühl ein, inmitten des profanen Pomps jenes Baldachins — zwischen den leeren Marmorkolossen Berninis, dort wo alles Decoration ist, — wäre sie deplacirt, als müsse sie sich schamhaft verbergen. —

Michelangelo ist nie wieder zu diesen Harmonien zurückgekehrt. In ähnlichen Passionsmotiven, die sein Greisenalter fast ausschließ-

lich noch beschäftigten, hat er sich schon weit, bis zum Gegenpol, von der Vision seiner Jugend entfernt.

Die Gruppe der Kreuzabnahme, die er für sein Grabmal bestimmte und zerbrach, gleicht der Pietà nur in der Einheit der Gruppenbildung, der Zusammendrängung der vier Gestalten zu einer steilen Pyramide, deren Durchdringung und Umrahmung. Aber wenn er dort Erhebung über die schreckliche Wirklichkeit in der Beseitigung aller Schwere, in einer fast übermenschlichen Hoheit suchte, so fühlt man vor diesen schwachen, vom Schmerz vernichteten Trägern den peinlichen Druck der Belastung, körperlicher und geistiger.

Die Madonna von Brügge

DER trauernden Maria für den französischen Cardinal und Diplomaten schloß sich wenige Jahre später an das Muttergottesbild für ein flandrisches Brüderpaar edler Familie, die Kaufherrn Jean und Alexander Mouscron in Brügge: Die einzigen Kirchenbilder der Zeit vor dem Ruf des Papstes Julius waren ihm von Ausländern aufgetragen worden.

Daß die Marmorgruppe in Notre Dame zu Brügge, in der ehemaligen Sacramentcapelle, das von Condivi und Vasari bezeugte Werk sei, obwohl diese von einem Bronzeguß sprechen, kann nach dem mit jener Kapelle verbundenen Familiennamen kaum bezweifelt werden. Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise enthält das älteste Zeugnis über ihren Stand alldort (1521). „Darnach sah ich das Alabaster Marienbildt zu Unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat."

Man erfährt, daß es im Sommer 1506 noch in Florenz war, bereit zur Versendung: Gio. Balducci meldet ihm, er werde es von Viaregio aus zur See nach Brügge expediren (am 4. August). Das muß damals unterblieben sein, wenn mit der Marmormadonna *(quella nostra Donna di marmo)* die er den Vater bittet, Niemanden sehen zu lassen (31. Januar 1504), dies Werk gemeint wäre.

Der Bildhauer hatte also ein Altarwerk, ein Cultusbild übernommen; es ist sein einziges geblieben. Die Bestellung kam von Flamländern, die dort für besonders devot galten, war bestimmt für ein Land, das im vergangenen Jahrhundert hochgeschätzte religiöse Tafeln nach Florenz gesandt hatte. Nicht ohne Rücksicht hierauf scheint er die Aufgabe gefaßt zu haben. Ein typisches Exemplar hat er

geschaffen. Dieser Eindruck ist oft empfunden, aber nicht immer begriffen worden. Am lebhaftesten, freilich etwas vag spricht ihn Wilson aus (S. 43). Er nennt die Gruppe „eine sistinische Madonna in Marmor“; das fromme Gefühl frühchristlicher Kunst und ihr von den ersten Meistern der Renaissance geretteter Rest seien hier noch einmal vereinigt. Dieser Eindruck beruht auf der strengen Form.

Der altertümliche, unter seinen Werken einzige Formcharakter der Gruppe — er hat sogar zur Anzweiflung Anlaß gegeben — läßt sich fast logisch aus dem Thema ableiten. Der Meister sah sich vor das für ihn neue, seinem Temperament keineswegs gelegene Problem gestellt, die liturgische Funktion des Cultusbildes mit jener Lebendigkeit und Bestimmtheit, soll man sagen realistischen Wahrscheinlichkeit zu verschmelzen, ohne die eine Arbeit für ihn weder Halt noch Sinn hatte. Er sucht für den übersinnlichen Vorgang im Geist der Andächtigen ein Analogon aus der Sphäre der Wirklichkeit. Seiner Phantasie erscheint die Madonna mit dem göttlichen Kinde, in einer naheliegenden Symbolik, wie eine Fürstin, eine Königin-Witwe etwa, die auf hochragendem Thron vor versammelten Ständen sich niedergelassen hat, um den Vasallen den unmündigen Erben des Throns zur Huldigung vorzustellen. Die Nische der Altarwand, mit schwarzem Marmor bekleidet, wird zum Balcon vor dem geöffneten Thor der Himmelswelt. Die ganze Conception ist durchaus gestellt auf das Motiv der Beziehung dieser Gruppe zu einer vorausgesetzten Versammlung dort unten. Sie stellt den Sohn auf ein Schemelchen: das bedeutet die Felsplatte, denn technisch ausgeformte Möbel ließ Michelangelo im Bildwerk nicht zu. Sie faßt mit festem Griff des Knaben Rechte: er soll jetzt still halten. Nun streckt er, auf ihren Wink, das Füßchen vor, wie zum Kuß. Man fühlt die Spannung des Moments: beider Augen sind fest der Tiefe zugewandt, mit jenem fixirenden Blick, der sie in Rapport setzt mit den Versammelten, und auch uns, den Betrachtern, diese vergegenwärtigt.

Das Motiv des Herabschauens aus der Höhe ist in diesem Zusammenhang ungewöhnlich, doch nicht ohne Analogien. Man erinnert sich der Madonna Giorgiones in Castelfranco, wo die hier unsichtbare Tiefe, nebst den Heiligen, ins Bild aufgenommen ist. Das Kind fällt bei dem Venezianer freilich aus der strengkirchlichen Haltung heraus. Auch die Madonna Verrocchios im Bargello präsen-



Madonna von Brügge

tirt Verehrern den Bambino, den sie neben sich auf die Brüstung gestellt hat, er probirt die Geberde des Segnens. Aber es fehlt die concentrirte Spannung des Moments, auch in den gleichgiltig phlegmatischen Zügen der Mutter.

So versteht man den völligen Stillstand der Bewegung in unserer Gruppe. Sonst zeigt Michelangelo in Bildern ruhigen Zustands die Madonna in Gedanken versunken, mit dem Blick in die Ferne. Hier ist das Motiv geschöpft aus der religiösen Idee: Wie der Beter sein Vorstellungsleben sammelt auf die ihm im Bilde gegenwärtige göttliche Person: so lebt er des Glaubens, daß auch diese sich ihm momentan ganz zuwende, nur für ihn Augen habe.

Nur leise treten aus der Symmetrie unsrer Frontgruppe hervor einige Motive der linken Seite. Der sinn- und geistreich beobachtete, naiv realistische Zug, das lebhafte Kind durch Ergreifen der Hand für den Moment ruhig zu halten, fehlt in der Federskizze (Brit. Mus. 16), wo sie den Knaben mit beiden Armen festhällt, während das linke Aermchen auf ihrem Schooße ruht. — Tiefer unten entsteht eine ähnliche Abweichung durch das Aufstützen des Fußes auf die Platte, wo dann das angelehnte Kind bequem, als Halt, ihre Knie umfassen kann.

Der Ausdruck madonnenhafter Huld liegt fast allein in dieser Einheit der Hinwendung, also in der Bewegung. Ihr Ernst, die festverschlossene Stille dieses Antlitzes spricht weder von Herablassung noch von Huld. Die Heiligkeit der Jungfrau giebt den Ton, selbst auf Kosten des Mütterlichen. Wie eine Vestalin, mit einem ihr anvertrauten Götterkind. Hierin liegt der altertümliche Zug; ähnlich Donatellos wunderlicher Madonna in Padua, die durch den Sphinxthron fast zum archaistischen Idol wird. Die Vergleichung mit der zeitlich so nahen Pietà wirft auf die Statue noch schärferes Licht. Zwar der Typus des Gesichts ist verwandt; der Eindruck aber verändert sich durch die steilere Haltung des Halses; statt der reinen hohen Stirn und der Augengegend, drängt sich mehr die Breite der Wangenpartie auf. Ihre Züge sind nicht ohne eine gewisse trockene Schärfe, nur mit einem wehmütigen Anhauch; — der feine gradlinige Nasenrücken, die schmale scharfe Lidspalte des gesenkten Auges, — das giebt ihr einen fast nonnenhaften Zug. Dies alles in beabsichtigtem Contrast zu dem kraftstrotzenden Knaben, mit dem colossalen Rund des Kopfes —; wunderlich wirken die inneren Gesichts-

züge, gebettet zwischen die gewaltigen Wölbungen von Stirn, Kinn und Wange! Überhaupt ist in diesem Werk eine gewisse Willkür der Proportionen unverkennbar.

So verschieden nun der emotionelle Gehalt beider Marienbilder, so ähnlich ist die Lösung des formalen Motivs, der Gruppe. — Das innige Band der beiden, ihre geistige Vereinigung tritt uns in gleicher Meisterschaft, plastisch räumlich vor Augen in der „compacten Composition" dort in pyramidalem, hier in rechteckigem Umriß. In der auffallenden stilistischen Verschiedenheit der Draperie sollte man, statt technische Fortschritte aufzuspüren, vielmehr die strenge Bedingtheit durch den Gegenstand zu verstehen suchen. Dort galt es das Nachzittern des erlebten Passionssturmes ahnend zu fühlen: hier wird man in einen geweihten Bezirk versetzt, wo Gebetstille herrscht, in einem Moment feierlicher Huldigung. Daher der streng symmetrische Fall des Kleides über die Brust, — man bemerkt die platte Verticalfalte in der Mitte: die feierliche Umrißlinie des Kopftuches, die an ein Diadem erinnert. Wie ein Symbol dieser Simplicität sieht das Schmuckstück oben am Kleid aus: eine glatte kreisförmige Scheibe.

Der Mantel ist wieder malerisch verwertet, als Grund für das Relief des weichen Knabenkörpers, der in den großen Faltenzug wie gebettet erscheint — wie der Schmetterling im Cocon. Er setzt die Füßchen auf seinen Saum — das verlangte die Würde —, durch das Nieder- und Anziehen dieses Saumes entstehen straffe verticale Falten, deren kräftige schmale Schatten die Modulationen der Körperrundung contrastirend schön und klar betonen.

Die Madonna von Brügge hat gewiß manches befremdliche, zum Glück war sie zu gut beglaubigt, um je unter die dubiosi zu sinken. David d'Angers vermißte freilich in der feinen Rundung und Weiche der Marmorarbeit jede Spur der energischen Meißelführung Michelangelos, er vermutete die Hand eines Gehilfen. Er vergaß den Christus der Pietà. Jene Bewunderung Wilsons, das Wort von der „sistinischen Madonna in Marmor", würde heute als Verdachtsgrund gelten. Aber man sollte doch, statt des trostlosen Umhertastens in allerhand, meist mißverstandenen formalen Minutien, in solchen Fällen vielmehr die künstlerische Potenz erkennen, die gleichzeitig für so disparate Aufgaben immer eigne, bisweilen unerhörte, stets absolut passende Ausdrucksformen besitzt und schafft.

Madonnenzeichnungen

Ein köstliches Dokument der Zeichenkunst Michelangelos besitzt das Museum Bonnat in Bayonne. Ein Dokument seiner Zeichenkunst! Auf zwei Seiten eines wüst zugerichteten Blattes, drei originelle und, jede in ihrer Art, einzige Compositionen der Madonna mit dem Jesuskinde, unabhängig von einander, doch nicht lange nach einander entstanden; und dazu alle drei mit dem vollen Reiz des Unerwarteten.

Das erste eine anmutig aufgebaute, pyramidale Profilgruppe, mit der Note edel lebhafter Bewegung voll Heiterkeit und Grazie. Daneben dasselbe Paar in gemütlich intimer Situation, zärtlich stürmischer Umarmung und Kuß; endlich, ein sehr apartes Motiv: die stehende Mutter mit dem Kinde zu ihren Füßen: in humoristisch genrehaftem Anklang.

Die erste Gruppe ist eingezeichnet in ein mit dem Lineal gezogenes Oblongum, das auf der Rückseite durchscheinend den Rahmen für No. 3 abgiebt; die zweite Zeichnung ist neben der ersten angebracht, aber umgekehrt gestellt.

Die Skizzen entstammen verschiedenen Stimmungen, und jede zeigt eine besondere Nuance seines Zeichenstils, die erste in geistreich leichten Conturen, mit breiten parallelen Strichlagen; die zweite ausführlicher, besonders in dem feinschraffirten Kindeskörper; die dritte zeigt eine gleichmäßig großzügige Feder. Endlich ist der Rand links bedeckt mit scurrilen Spottversen auf ein häßliches Weibsbild.

Eine Betrachtung dieser drei Zeichnungen scheint hier am Platz, weil die erste und schönste das Motiv der Brügger Madonna wiederholt: die Madonna von hohem Standort das Kind Verehrern vorstellend, nur aus der Front ins Profil übertragen, aus dem kirchlich-plastischen Stil ins frei malerische.

Dürfte man wagen, die drei Gruppen in Zusammenhang unter einander und mit jenem Marmorwerk zu bringen, so würde es heißen können: die gemütlichen impulsiven Motive in 1 und 2 zeigen, nach Beendigung der Feierlichkeit, die Auslösung des natürlichen Empfindens in der einander wiedergegebenen Mutter mit Kind; die dritte aber beide im Kreise des Alltagslebens, der Kinderstube. In den Versen endlich überraschen wir den Künstler selbst, der,

Schicht machend mit der Arbeit, sich wieder findet in der platten Wirklichkeit, diese in Gestalt einer lästigen Frauensperson, deren Contrast mit jenen hohen, idealen Wesen sich in grotesken Versen Luft macht.

Doch betrachten wir das angenommene Verhältnis von Statue und Zeichnung näher.

Der plastische Ausdruck des Motivs: der huldvollen Neigung der Madonna zu den Verehrern, war in dem Marmor bedingt, eingeschränkt durch die liturgische Bestimmung; man spürt den Druck dieser Gebundenheit, die, wie alles repräsentative, conventionelle der Natur des Meisters widerstrebte. Diese starre Frontansicht, die Herrschaft der Verticale, die Symmetrie in Stellung und Draperie, gesellte sich einer gewissen Kälte und Strenge, die auf die Form zurückwirkte: der Schnitt der Züge ist scharf und lineal, fast trocken. Es ist als koste ihr die Huld Selbstüberwindung: jenes Fassen der rechten Hand des Knaben sieht aus wie eine Erklärung der Bewegungslosigkeit des lebhaften Knaben.

Dieser Eindruck der Hauptansicht verändert sich aber, sobald man die Gruppe im Profil betrachtet. An die Stelle jenes starr oblongen Contours, in dem sogar der Marmorblock durchklingt, und an stelle der Verticale tritt ein belebter, von oben nach unten ausladender, wie abgetreppter Umriß, dessen vorstoßende Punkte das Profil der Maria, die Stirn des Knaben, das linke Knie. Der Knabe, dort wie versenkt in die großen Faltenzüge der mütterlichen Draperie, bewegt sich nun heraus, vorwärts, erscheint durchaus als Hauptfigur.

Dieser Eindruck der Profilansicht hat den Künstler frappirt, er entdeckt darin ein ausgiebig glückliches Motiv, das er festhalten, zeichnerisch zum Ausdruck bringen will. Dem verdanken wir die Zeichnung No. 1, wohl die liebenswürdigste, die ihm je aus der Feder geflossen ist, unerreicht in Eleganz der Bewegung und malerischem Reiz, vollkommenem Zusammenschluß der Figuren zur Gruppe.

Das muß eine seiner glücklichsten Stunden gewesen sein. Der Reiz der Skizze liegt in diesen feinen, schlanken Verhältnissen, in Hals, Nase, Händen; in der Leichtigkeit der Bewegungen und der wundersam freien, einfachen Linien, die das alles vorzaubern, — bis in das Beiwerk, wie z. B. den Stirnschmuck mit Diadem und

Madonnenzeichnung der Sammlung Bonnat

Cherubkopf (wie in dem Uffizienrund). Man halte diese entzückend den Busen umrahmenden Locken, herumgeworfen nach der abgewandten Seite, — gegen jene nonnenhaft flach drapirte Büste.

Die Rechte spannt sich mütterlich über des Knaben Brust, der bequem zurückgelehnt, die Arme über der Mutter Knie gebreitet, mit großen, erstaunten Augen die Leute da unten sich ansieht. Ihre knieende Bewegung soll für beide den Blick in die Tiefe frei machen; sie will auch sehen, wie der Knabe die Bewegung des Füßchens ausführt. Der Urheber dieser Gruppe, wäre sie gemalt worden, würde bei den folgenden Geschlechtern einem Correggio den Namen des Malers der Grazien streitig gemacht haben.

Die Umstellung ins Profil ergab eine lange monotone Rückenlinie, die Gruppe gleichsam halbirend, hier paßte also eine dritte Figur hin, für die der kleine Johannes wie vorherbestimmt war. Seine Unterordnung ist freilich etwas stark, fast humoristisch betont. Er sieht nichts von der Scene der anderen Seite, ja er scheint den feierlichen Augenblick durch sein lautes Freudengeschrei zu stören. Die Pose ist eine Reminiscenz der Knabenfigur der Marmorgruppe.

Die Erinnerung an Raphaels Madonna Franz I im Louvre liegt in der knieenden Bewegung (die sich auch in der Madonna Canigiani findet), mit der die Neigung der hl. Anna correspondirt.

Übrigens kann man sich nicht verhehlen, daß sich das hier geschilderte Verhältnis von Marmor und Zeichnung auch umgekehrt denken ließe: die Zeichnung als erste Inspiration, die dann in jene starren Formen hineingepreßt werden mußte. Und dies wäre sogar natürlicher, weil die Zeichnung mehr zum Feuer eines ersten Impulses paßt.

Die Madonna mit dem lesenden Kinde

Michelangelo wird uns gelegentlich als eifriger Leser geschildert, der Bibel, der toscanischen Dichter — diese hat er sogar vorgelesen, wogegen er Schreiben haßte. Seine Briefe sind abgenötigt, und er hat gewöhnlich das Übel auf das Mindestmaß eingeschränkt. Sonst hat er nur noch Verse aufgeschrieben, oft sogar wiederholt, wohl weil Verbesserung und Ausfeilung anders kaum möglich war. Dagegen spielen Bücher in seinen Bildwerken eine außerordentliche Rolle.

Bei den Propheten und Sibyllen waren sie unvermeidliche Merkmale, da jene ja nur als Autoren für uns existiren. Aber die ganze Action des Weltgerichts, als Austeilung der ewigen Lose, geht von den Büchern in der Mitte aus, Büchern des Lebens und Todes. Auch für seine Madonna ist das Büchlein ein unzertrennlicher Begleiter, fast ein Attribut. Das Kind unterbricht sie beim Lesen, verlangt ihr Buch zu sehen, die Bilder? und müde vom Betrachten oder vergeblichem Leseversuch, ist es darüber eingeschlafen. Die Engel singen ihr die auf Noten gesetzten Texte vor. Der Engel Gabriel trifft sie lesend an. Das Lesen bedeutet hier die Dinge, die den Geist dieser heiligen Personen beschäftigen, die andere, höhere Welt, in der sie leben, es scheidet sie ab von der Menge, *miseri profani.*

Eine launige Abwandlung dieses Lesemotivs enthält nun jenes Blatt der Bonnatsammlung. — Auf der Vorderseite, an den oberen Rand gerückt, steht eine Frauenfigur, halb nach links gewandt, den Kopf im Profil, das Gesicht leider unkenntlich, der linke Arm auf der Hüfte ruhend, über dem aufgeschürzten Oberkleid.

Sie blickt herab auf das Knäblein; am Boden sitzend, die Füßchen auf einer Matte ruhend, hält es mit beiden Händen ein Stück Papier vors Auge, das es abzulesen scheint. Die Mutter hat es so getroffen, möchte es nicht stören, vorerst sehen was das bedeute? breitet aber den Mantel hinter ihm aus, wie um es vor Zugluft zu schützen, also daß seine Figur sich wie ein Bild auf Leinwand ausnimmt. Dasselbe Kinderbild ist noch einmal am untern Rand, genau, nur etwas niedlicher, wiederholt. Kopfwendung und Blick erinnern an das Kind der Madonna Doni.

Eine stehende Madonna mit dem Kind neben ihr kommt sonst nicht vor. Man denkt an Francias Madonna in der Rosenhecke, an Raphaels Madonna mit Jesus und Johannes, einst in der Orleansgalerie, jetzt in Bridgewater House.

Man hat die Gruppe undeutbar genannt. Man dachte auch wohl an die Caritas, den Mantel über ihren Schützling, eine Waise, breitend.

Aber wer mit Kindern verkehrt, wird leicht das einfache Genremotiv erraten. Kinder, die noch nicht lesen können, aber Erwachsene oft lesen sehen und hören, erhaschen gern, im Nachahmungstrieb, ein Büchlein, ein beschriebenes Blatt, setzen sich in die Ecke und



Madonnenzeichnung der Sammlung Bonnat

erfreuen sich am Betrachten der krausen, bedeutungsvollen Zeichen, indem sie frei erfundenen Sinn, im Gedächtnis behaltene Worte herausbuchstabiren. Die Mutter hat sich herangeschlichen, sein Gemurmel, in dem vielleicht Bibelworte nachklingen, behorcht; betrachtet es gerührt. Das Bild bedeutet also: ein erster Schimmer der höheren Natur dieses Kindes, — ein spielendes Analogon zu dem Zwölfjährigen im Tempel.

Die Figur steht zwischen zwei Linien; nach der durchgehenden schrägen Strichlage rechts, wohl eine Nische; auch ist am rechten Arm ein Schlagschatten erkennbar. Aber die Profilwendung paßt nicht für eine Statue.

Das Madonnengemälde der National Gallery

SEIT einem Menschenalter besitzt die Londoner Galerie unter dem Namen des Meisters zwei Gemälde in Tempera, von deren Existenz vor dem XIX Jahrhundert nichts berichtet war. Nachdem sie aber aufgetaucht, waren sie bald als Michelangelos erkannt worden, ohne daß jedoch bis jetzt die Zweifel verstummt wären. Als Schicksalsgenossen, in ihrer wunderlichen Unvollendung — der fehlenden Ausführung einiger als leere Silhouetten belassenen Figuren —, aber auch in gewissen stilistischen Zügen erscheinen sie zusammengehörig: die Malweise verrät auffällig den Bildhauer. Als Pendants konnten sie freilich nicht gelten: schon wegen der verschiedenen Größe. Für den Einblick in Michelangelos Schaffen, seine Ateliergeheimnisse würden sie gewiß merkwürdig sein. —

In dem kleineren Stück vor allem war auch der michelangeleske Madonnentypus der Hauptfigur unverkennbar. Die gerade, oben leicht gerundete Stirn, die feine Nase mit etwas vortretender Spitze, die Nasenlippenfalte, die kurzen Füße, die compacte Art des Sitzens. Der Kopf scheint breiter durch die Verkürzung.

Diese Madonna nun, thronend zwischen zwei Engelpaaren, die eben herbeigeeilten Knaben an ihren Schooß gelehnt, wirkt auf den ersten Blick wie die gemalte Copie eines plastischen Werks; nicht blos ohne jeden Versuch der Übertragung in malerische Zeichnung und Traktament, sondern mit geflissentlicher Nachbildung gewisser Äußerlichkeiten der Steinarbeit. Jemand erinnerten die nackten Kinder auch an Bronze.

Es fehlt der Hintergrund, die Einheit des Plans ist in strengem Reliefstil, die räumliche Wahrscheinlichkeit und Gefälligkeit der Zwischenräume wird kaum berücksichtigt. Composition und Ponde-



Madonnengemälde

(National Gallery, London)

ration sind sculpturell, die Strenge der Draperie, die Modellirung erinnert an die Technik des Bildhauers.[1]) Man glaubt eine bildhauerische Conception zu sehen, die, zwar nicht in Thon oder Bronze, doch im Kopf ihres Urhebers so consistent geworden war, daß sie sich nicht mehr veränderte, als ihm nun einfiel, sie zu malen. Ja, es will wirklich scheinen, als habe er eine Sculptur, nicht malerisch verwerten, umsetzen, sondern in Farben imitiren wollen. Die mittlere und Hauptgruppe könnte man in die Ansicht eines Bildhauerateliers versetzen, wie wir sie in einem Stich der Bandinellischen Werkstatt und von Abraham Bosse besitzen.

Das poetische Motiv der Mittelgruppe ist ganz in Michelangelos Art: Maria, in das heilige Buch vertieft, wird durch die nahenden Kinder abgelenkt. Ihr Jesus, des Spiels mit dem Kameraden müde, ist, von diesem gefolgt, zur Mutter geeilt, die ihn kommen hörte; sie hat die Brust entblößt. Er tritt auf den Saum ihres Mantels (wie in Brügge). Aber da fällt sein Auge auf das geöffnete Buch, ihn lockt der geistige Genuß! er greift in das Buch hinein, scheint es herunterziehen zu wollen. Wohl um die Miniaturen zu betrachten, denn lesen hat er schwerlich schon gelernt. Dies diagonale Motiv unterbricht die sonst hier herrschende Verticale.

Zu beiden Seiten reihen sich jugendliche Gestalten, in leichter Tunica, flügellose Engel, die heilige Mutter mit Gesang unterhaltend. Vielleicht hat ihre Musik die Knaben herbeigelockt. Der kleine Johannes scheint den Tönen zu lauschen. Der aufgeschlagene Text wird ein Psalm sein, derselbe dessen Noten die Engeljünglinge zur rechten vor sich haben. Das Paar zur linken, d. h. der Schattenriß, scheint, nach der Kopfbedeckung, weiblich. Musik vereinigt die Gemüter: die Sänger stehen da in inniger Umarmung, die Mädchen berühren sich mit der Stirn.

In diesem Jünglingspaar fand man den „tuscischen Typus“ (Wilson), den *cachet* des florentinischen Quattrocento. Sie sind von

[1]) On la dirait peinte d'après un bloc de marbre; elle est construite avec une symmétrie architecturale, elle se compose et pondère comme une sculpture ... On les (plis) dirait fouillés, ça et là, par le trépan du statuaire. A voir ces plans si fermes, ces méplats si variés, où l'on croit sentir le pouce du sculpteur, on pourrait penser que M. avant de dessiner ses figures, en avait modelés ses maquettes en terre ou en cire. CH. BLANC, Gaz. des B.-A. 1859, I.

ungewöhnlichem Reiz. Man nannte Luca della Robbia. Aber bei ihm waren es unverfälschte Chorknaben, Singschüler, mit ihren nett abgesehenen Sing- und Blasgrimassen. Unsere sind doch von anderm Geschlecht. Solche blühende Formen, stille Anmut, mit wehmütigem Ernst, wo haben wir das doch gesehen? Bei halbgöttlichen hellenischen Hirtenknaben? Jemand fand in ihnen *une masque adoucie de faune antique.* Sie scheinen mit der dionysischen Jugend des Praxiteles vervettert. Wie weit weg sind wir von den tobenden, stampfenden Rangen Donatellos! Man merkt den Umschwung der Zeiten; der trotzige Naturalismus ist dem durch die Antike geläuterten Gefühl gewichen. Selten hat Michelangelo in so günstiger Stunde der Schönheit geopfert. Symonds nannte diese wunderbar verschlungene *(intricate)* Linearcomposition sein schönstes Staffeleibild.

Wäre es bei der Entstehung der Gruppe auf ein Gemälde abgesehen gewesen, so hätte er den Figuren gewiß mehr Luft gegeben, den Thron der Madonna erhöht, die Nebenfiguren im Halbkreis geordnet, für den Hintergrund Platz reservirt. In der Hauptfigur glaubt man sogar den mit der üblichen Knappheit zugemessenen Block zu erkennen. Sie sitzt wie eingeklemmt; die strenge Verticale, sonst die eine Seite seiner Statuen abschließend, kommt hier an beiden vor. Die Scheitel der fünf Erwachsenen liegen fast in einer Horizontale. Überall waltet architectonische Symmetrie, bildnerisches Gleichgewicht. Alle sieben ferner sind, obwohl die Engel hinter der Madonna stehen, möglichst in eine Fläche gebracht: der Fuß des Engels links tritt vor das Füßchen des kleinen Johannes, der doch zur Mittelgruppe gehört.

Auch in der Modellirung verraten sich die Proceduren des Bildhauers. Diesem Maler scheint mehr die Epidermis des geglätteten Marmors als die lebendige Haut vorgeschwebt zu haben; man erkennt seine Hand in der zarten Verschmelzung an den durchscheinenden Gelenkknochen und den Muskelansätzen. Besonders verrät sich der Marmoraio in der uns bekannten Contrastirung des knittrigen, wie zerdrückten Gefältels gegen die breiten, weichen Wellen des Nackten, obwohl ja die Gewandfarben diese für den Marmor ersonnene Aushilfe entbehrlich machten. Auch die Haare sind in Marmorart stilisirt, vergleichbar Mützen aus Schneckenhäuschen. Endlich wird sogar die Steinplatte unter dem Thron

mit abconterfeit, als wolle er mit dem Finger auf diesen Ursprung des Gemäldes hinweisen.

Aber die Urheberschaft Michelangelos angenommen, wie könnte man sich die Entstehung der Tafel vorstellen? diese wunderliche Mischung von Sculptur und Malerei.

Wollte er sich etwa blos ein geplantes Marmorwerk anticipirend vor Augen stellen? Dafür wären doch sehr viel mehr Umstände gemacht als er gewohnt war. Sollte die Tafel Liebhaber reizen, ihm einen Marmorblock zur Verfügung zu stellen? Oder wollte er die ihm liebgewordene Erfindung, als der Auftrag ausblieb, für die Zukunft erhalten?

Eine andere Frage: Gehörten die Seitenpaare zu dem ersten Entwurf für das Marmorwerk, wie Reliefflügel? Oder wurden sie erst zugesetzt, als er aus der hohen schmalen Madonnengruppe ein Gemälde, eine breite Tafel in der Art der Sante Conversazioni zu entwickeln beschloß? —

Das Bild muß in eine Zeit fallen, wo er noch ganz in der Sculptur steckte: denn der Übertragung fehlt jede Spur malerischer Umstilisirung. Deshalb kann man nicht mit Grimm an die erste römische Reise denken; alles weist auf florentinische Umgebung. Wilson dachte an eine Arbeit des zwanzigjährigen, nach Lorenzos Tode.

Wenn man nun auch als sicher annähme, daß die Erfindung von Michelangelo stammt, so könnte man immerhin an die ausführende Hand eines befreundeten Künstlers unter des Meisters Augen denken. Aber es sind in dem Bild doch so viele Details formaler und sachlicher Motive, Grillen, Idiosynkrasien, die kaum ein anderer ihm so vollständig abgesehen, so treu nachgemacht hätte. Ein Maler hätte sich auch kaum seiner Schulmanier so ganz entäußern können, noch weniger würde er für seine Reproduction diese Sicherheit und Breite der Hand gefunden haben: hier ist die Hand eines Künstlers, der eigene Gestalten aus dem Kopf frei in Farben umsetzt. Auch die stückweise Ausführung ist wohl gegen Copistenart. —

Das Gemälde erwähnt schon Rumohr in den Italienischen Forschungen, und zwar als einen von seinen malerischen Versuchen aus dem Anfang des XVI Jahrhunderts; er hält es für älter und schöner als das Rundgemälde der Uffizien. Damals war es im Besitz

der Madame Day zu Rom. Dann kam es nach England, dort galt es für Ghirlandajo.

Waagen war im Jahre 1850 nachdrücklich für Michelangelos Urheberschaft eingetreten (Treasures II, 417). Er sah die Tafel in Stoke unweit Windsor, bei Harry Labouchère, als Ghirlandajo. Bei aller Bewunderung für diesen gesteht er, sich keines Werks von solcher Freiheit der Linien, Adel der Formen und hohem Charakter des Ausdrucks zu erinnern: *lofty purity and elevated consciousness of divine maternity*. Sie erschien ihm weit schöner und als Beispiel der Gefühlsweise des jungen Michelangelos wichtiger, als das etwas spätere Gemälde der Tribuna. Die Urteilskraft dieses jetzt oft nur noch mit Achselzucken erwähnten Galeriedirectors zeigt sich vorteilhaft neben Kennern, die hier den Julian Bugiardini entdeckten, wahrscheinlich weil sie an ein Madonnenbild mit den zwei Knaben von ihm erinnert wurden.

Das Londoner Gemälde erscheint als Übergangswerk, in mehr als einer Beziehung. Die Engelgruppe macht es zum solennen Altarbild, die Motive von Mutter und Kind ergeben eine heilige Familienscene; technisch ist es ein Zwittergebilde. Man begreift, daß es unvollendet blieb; dieser erste Versuch konnte vor seinen Augen nicht bestehen.

Doch war die zufällig gefundene Idee: himmlische Wesen die heilige Mutter mit Musik unterhaltend, ein glücklicher Griff, sie ließ ihn nicht los. Aber es war zu erwarten, daß bei der Wiederaufnahme jener plastische Apparat von Triptychon und Retabel verschwinden werde.

Nun besitzen wir eine Zeichnung, die, ein wahres Contraststück, denselben Stoff in einer veränderten Richtung der Darstellung uns vorführt. Es ist die in drei Exemplaren vorhandene (also wohl einst sehr geschätzte) Zeichnung, von der Oxford ein fleißiges, der Louvre ein schwaches, Venedig aber ein freilich ebenfalls bestrittenes, aber gewiß dem angeblich verlorenen Original am nächsten kommendes Exemplar besitzt.

Hier ist nun das Thema in eine ganz verschiedene Tonart nebst Tempo umgesetzt. In der Haltung der Engel ist anstelle der traulich innigen Note, ein zugleich kirchlicher und weltlicher Zug getreten, die Madonna mit dem Kinde hat einen lebhafteren, heiter aufgeregten Accent bekommen. Hinter ihr erhebt sich eine Art

Bühne, wo an hohem Pult mit Chorbuch drei lorbeerbekränzte edle Jungfrauen als Chor fungiren, drei im Profil, eine vierte, vielleicht Dirigentin, nach vorn gewandt.

Vor ihnen also, das Haupt in gleicher Höhe, thront die hl. Jungfrau, lorbeerbekränzt, auch im Profil, wie die Engel. Ein jugendliches, großäugiges, leben- und freudeatmendes Antlitz, die schlanke Gestalt umwallt von einem in senkrechten Falten über den Rücken gleitenden Kleid, Arm und Nacken freilassend. Bis dahin saß sie der Bühne zugewandt, jetzt wendet sie die Augen nach dem eben herbeigeeilten Knaben der mit hocherhobenem Arm an ihr hinaufstrebt. Sie bewegt die linke Hand — *da il benvenuto.* — Sie ist etwas wild skizzirt: angedeutet sind: Begrüßung, Hinweis auf den Gesang, ein Wink ruhig zuzuhören.

Noch lebhafter ist die Bewegung des Knaben, etwas zu lebhaft für die Feierlichkeit der immerhin liturgischen Scene. Vom Gesang angelockt, ist er stürmisch hereingebrochen, hat sich ungestüm gegen ihren Schooß geworfen. — Der zu ihr hinaufreichende linke Arm ist das einzige was aus der Temperatafel aufgenommen wurde. Ja der weit geöffnete Mund verrät, daß er die doppelte Freude — über Wiedersehen und Musik — laut äußert. Dieser offne Mund ist ungewöhnlich.

Es ist also die Macht der Töne, die der Meister ausdrücken wollte. Man mag sich vorstellen, wie ihn ein Sängerchor an die himmlischen Scharen erinnerte; und an jene Tempera, die ihm jetzt etwas frostig vorkam. Ganz anders sollten die himmlischen Harmonien aus Zügen und Geberden der hl. Jungfrau und des göttlichen Kindes zu uns reden!

Diese Zeichnung setzte Robinson in den Anfang des Jahrhunderts, er hielt sie bestimmt für ein Gemälde. Das Gemälde dürfte von der damals unternommenen Sistina verdrängt sein, oder vielmehr absorbirt, indem es eine Metamorphose erfuhr. Die Verwandtschaft mit der Libyschen Sibylle ist den Forschern nicht entgangen. Aber man hielt es für eine freie Benutzung von der Hand eines Nachahmers, etwa des Sebastian, der allzu oft bei dergleichen Eigentumsverschiebungen sich meldet. Übereinstimmend sind: die Wendung des Gesichts nach unten, der verkürzte Rücken, das starkgebogene Knie und der auf die Zehen gestützte Fuß. Hinzugekommen ist bei der Sibylle die Bewegung der erhobenen Arme.

Aber die Attitude erscheint in der Zeichnung ohne Zweifel graziöser als im Fresco, wo die nicht ganz ungezwungene Umsetzung in die etwas dunkle Situation der Prophetin zu spüren ist. Die Neigung des Kopfs ist dort veranlaßt durch die Ankunft des Knaben, im Fresco muß man den Anlaß erraten — eine unsichtbare Person, die mit der Sibylle in Rapport tritt.

Der Meister, auf der Suche nach einem Motiv für die letzte seiner Sibyllen, erinnerte sich jenes Madonnenprojects. Die Gestalt der Maria mit den Engeln im Grund bot ein Compositionsschema, das er bereits in dem ersten Propheten angewandt hatte: ebenso stehen die Engel hinter Zacharias. Auch die Ideenverbindung von Musik und Sibylle lag nahe. Denn die Sibyllen sangen ihre Orakel, die delphische erfand den heroischen Vers, und von der libyschen berichtete Pausanias, daß sie zuerst Orakel gesungen habe. In der Rötelzeichnung der Uffizien trägt die Libyca wie unsere Madonna einen Kranz, mit dem sie nach Barbieri dargestellt wurde. Das Notenbuch hätte also in ihre Hand gehört: in der Capelle holt sie es vom Pult herab.

Die Grabtragung

MICHELANGELO hat das Thema der Pietas in dieser Form nicht wieder aufgenommen, aber der Gegenstand hat ihn offenbar noch öfter beschäftigt, und wahrscheinlich bald nach Vollendung der Gruppe von S. Peter. Das überlieferte Motiv des toten Sohns im Schooße der Mutter hatte er in angestrengtem Ringen seinen Kunstbegriffen und seiner Empfindung gemäß ausgestaltet, und mit Erfolg. Nun aber regten sich Antriebe, Bilder einer anderen Fassung. Es hatte für ihn einen eignen Reiz, auch das Leblose mit einem Schein des Lebens, in aufrechter Haltung, vorzuführen: wie in der rätselhaften Gestalt des sterbenden Sclaven, in der bizarren Gruppe der Einsenkung des Papstes im Entwurf des Grabmals von 1513.

So ergriff er das vom Renaissancejahrhundert bis in die Barockzeit[1]) oft variirte Motiv der sitzenden Gestalt des entseelten Heilands, umgeben, gehalten, beweint von irdischen und himmlischen Wesen.

Entwürfe einer solchen Gestalt sind erhalten in zwei übereinstimmenden Zeichnungen, beide mit besonders sorgfältigem Studium der Musculatur. Das Blatt in der Casa Buonarroti (wo Kopf und Beine fehlen) ist eine geistvolle Kreideskizze, die Schulterpartie anatomisch eingehend durchgearbeitet. In dem Blatt des Louvre ist

---

[1]) Eine der späteren Darstellungen ist das gefeierte Gemälde von ALONSO CANO in der Galerie des Prado, gestochen von Joaquin Battister; hier wird der Heiland von einem Engel umfaßt. In dem Gemälde PAUL VERONESES (gestochen von Duchange) beugt sich Maria über den Sohn, dessen Hand ein hinzutretender Engel ergreift. RIDOLFI I 321: Il sig. Marchese Giustiniani hà una figura di Cristo morto retto da due Angeli.

das Haupt skizzirt und die Füße angedeutet, der Körper aber in der gediegensten Weise durchmodellirt, in jener verschmelzenden Manier, die dem Punktierstich ähnelt.

Hier ist der Tote also auf eine Bank niedergelassen, der Körper ganz nach vorn gewandt, die Beine aber nach rechts ausgestreckt, das eine im rechten Winkel aufgestützt, das linke eingezogen. Die Arme hängen schlaff herab. Der Kopf ist auf die Seite gesunken, fast wagrecht: die Wange berührt die Schulter; die Augen sind geschlossen. Die Brust hoch, wie tiefatmend. Die Musculatur hat nichts von Schlaffheit oder Erstarrung. Man könnte die Gestalt für einen Schwerverwundeten halten, der vom Schlachtfeld gerettet, in den Armen seines Pflegers in Ohnmacht versinkt.

Dennoch ist es ein Bild, eine Studie des Todes, der Todesruhe, vor allem in der lastenden Wucht des mächtigen Körpers. Daher die auf dem florentiner Blatt beigefügten beiden Studien von Arm und Händen, mit der Fingerkrümmung des Toten. Durch das aufrechte Sitzen aber erhält der Eindruck der Todesmüde jenen seltsam rührenden, contrastlichen Schimmer von Leben. Liebe und Mitleid haben ihm die Hand geführt: unerreicht ist diese Verbindung zarter Innigkeit und einer mit souveräner Macht waltenden Zeichnung. Michelangelo, so groß und sich nie genügend in Motiven lebensvoller Kraftäußerung, hier ist er genial im Bilde der zusammensinkenden Hülle, des erlöschenden Lebens.

Wurden diese Skizzen für eine plastische Gruppe entworfen? Die Gestalt des Entseelten konnte sich nicht durch bloße Anlehnung halten, doch ist von der Person, die sie unterhalb der linken Schulter stützen sollte, keine Andeutung zu sehen.

Aber die Zeichnung liegt dem Gemälde der Pietà zu Grunde, das Sebastian del Piombo in den dreißiger Jahren des XVI Jahrhunderts für den kaiserlichen Secretär Francisco de los Cobos, auf einer Steintafel ausgeführt hat. Es war bestimmt für die von dem Spanier erbaute Kirche S. Salvador zu Ubeda in Andalusien, wo es noch heute zu sehen ist. Diese große Tafel vermehrt also die Reihen der Gemälde des Venezianers, zu denen ihm sein Freund die Hauptfiguren skizzirt hat. Die Entstehung des Motivs wäre indes weiter zurückzusetzen als das im Jahre 1533 auf Ferrante Gonzagas Anregung unternommene und am 8. October 1539 vollendete

Gemälde. Denn das formale Motiv entdeckt man bereits in einer Gruppe der Sintflut — des Greises der den ohnmächtigen Jüngling ans Ufer schleppt, wo ihm die Seinigen die Arme entgegenstrecken. Der Alte umklammert den schweren Körper, hängend auf der in schiefer Ebene zurückgebogenen Seite, der rechte Arm liegt über der Schulter seines Retters, die Beine hängen schlaff herab, die Brust ist luftleer — dennoch ist ein Zusammenhang zweifellos.

Aber auch in seinem ursprünglichen Sinn hat das Motiv fortgewirkt, als Passionsfigur. Ungeduldig, auf eine bildhauerische Gelegenheit zu warten, ergreift er den Gedanken, die einsame Gestalt zum Mittelpunkt einer malerischen Composition umzugestalten. Das Motiv ließ sich auch der Kreuzabnahme anpassen, wo die Männer auf der Leiter die abgelöste Leiche schwebend halten, wie in des Meisters bekannter Skizze und in dem Gemälde Daniels von Volterra in S. Trinità.

Noch auffallender sind die Anklänge in dem vielumstrittenen Gemälde der Nationalgalerie zu London, dem *Entombment*. Die Louvrezeichnung giebt uns den Schlüssel zu dieser sehr eigentümlichen Schöpfung, deren Sonderbarkeiten sich aber alle von einem Punkt aus begreifen: eben dem in aufrechter Frontstellung zum Grabe getragenen Toten. Vielleicht besitzen wir sogar einige Zwischen- und Übergangsstudien.[1]) Es war ein Einfall von einer Kühnheit Michelangelos würdig, jene Variante der Pietà, eine plastische Idee und ein Motiv vollkommener Ruhe, zum Mittelpunkt einer bewegten Handlung zu machen, aus der einfachen Gruppe ein reiches Tafelbild erstehen zu lassen. Die Übereinstimmung lag in dem Moment der Präsentation des Toten, dort in seiner starren Schwere, hier in einem Augenblick labilen Gleichgewichts. Diesen transitorischen Moment ausfindig zu machen, die Nebenpersonen zu dem Zweck zusammenwirken zu lassen, das war das erfinderische Wagnis, aus dem die Grablegung, freilich mit nicht völlig überwundenen Spuren des gewalttätigen Künstlerwillens, entstanden ist.

---

[1]) Auffallende Übereinstimmung in der Haltung zeigt die freilich zweifelhafte Röthelzeichnung der Albertina, eine ausführliche Studie nach einem Modell von schlaffen Formen, aus dem der im Gemälde fehlende rechte Arm ergänzt werden könnte.

Das Gemälde der Grabtragung

Ein Werk, unter allen einzig dastehend, rätselhaft und wenig sympathisch, neben vielem unverkennbar Michelangelesken auch Züge enthaltend, deren Urheberschaft man ihm ersparen möchte, deshalb freilich ungewöhnlich widersprechend beurteilt. Das Temperagemälde taucht zuerst auf in der römischen Galerie des corsischen Cardinals Joseph Fesch aus Ajaccio. 1846 kauft es Robert Macpherson von einem römischen Kunsthändler. Nach Reinigung der bis zur Unkenntlichkeit entstellten Tafel wird man aufmerksam. Peter Cornelius nennt es *una cosa preziosa*, *un vero orginale di Michelangelo.* — Was man jetzt in London sieht, ist die restaurirte Ruine eines unvollendet gebliebenen Gemäldes Michelangelos.

Verständigen wir uns zunächst über den nicht ohne weiteres klar ins Auge fallenden Moment! Es ist der Aufbruch zum Grabe. Vorher ging die Versammlung der Freunde und Verwandten: der Ort ist eine Schlucht am Fuß des Hügels; eine lange, steile Treppe führt zu ihm hinauf: dort oben erscheint, unter einer überhängenden Felswand, die Höhle mit dem Sarkophag, an dem zwei Männer beschäftigt sind. Jene Trauerversammlung vergegenwärtigen uns die zur Seite der Haupt- und Mittelgruppe sitzenden Frauen; sie würden passen zu dem Akt der Klage, wie sie in dem spätmittelalterlichen Sacro Sepolcro Gestalt gewonnen hatte. Sie werden sich nun auch zum Aufbruch erheben.

Man beachte: der Zug bewegt sich nicht, wie zuerst scheinen könnte, die Stufen abwärts; die Träger sind im begriff, nach Erhebung der Leiche vom Boden, sich nach rechts umzuwenden, um nach der Grabstätte hinaufzusteigen. Sie werden sich also zunächst der rechts knieenden, in sich versunkenen Frau nähern (die nur im Umriß angedeutet ist), wahrscheinlich Maria: das dahinter stehende Weib scheint ihr etwas zuzuflüstern; — auch die Frau gegenüber weist auf Christus hin —: Der Moment des letzten Abschieds sei gekommen.

Die mittlere und Hauptgruppe zeigt uns dann Joseph von Arimathia, den Oberkörper Jesu aufrecht haltend, indem er ihn unter der Achsel faßt. Die beiden Träger, Nicodemus und Magdalena, sind bemüht, den Leichnam in die horizontale Lage zu bringen: durch angestrengtes Anziehen eines unter dessen Schenkel gelegten,



Grabtragung

um ihren Leib geschlungenen Tuchs. Dabei lehnen sie sich stark zurück, wie die Totengräber beim Herablassen des Sargs an Stricken in die Gruft. Es sind aber Freunde; in ihren gespannt auf das Antlitz Jesu gerichteten Augen erkennt man, daß es ein Liebesdienst ist.

Man findet dies alles zwar bald heraus, doch nicht ohne die verwunderte Frage, was den Künstler bewogen haben möge, dem Vorgang eine so auffallende, unwahrscheinliche Anordnung zu geben.

Die Leiche präsentirt sich fast aufrecht; sie ruht sitzend auf dem angespannten Tuch, wie auf der Kante einer Bank. Es ist der Eindruck eines Augenblicks! Zwar die Möglichkeit dieser Lage ist nicht zu bestreiten, aber sie hat doch etwas seltsam unsicheres, schwankendes, zwischen hängen, sitzen, liegen; etwas ängstliches sogar, wie die Seitenblicke der beiden Träger zu verraten scheinen. Wüßte man nicht, was hier vorgeht, man würde etwa an die behutsame Fortführung eines Schwerkranken durch seine Wärter denken. Dabei erscheint die zartgebaute Gestalt des Heilands, auch in folge der wenn auch mäßigen Verkürzung, der Neigung des Haupts, der Nacktheit, viel zu klein zwischen den vortretenden Trägern. Das umgekehrte Verhältnis wählte mit richtigem Gefühl Tizian bei seiner Grablegung im Louvre.

Die Ähnlichkeit der Composition mit den in mediceischem Besitz befindlichen Gemälde Rogers van der Weyden, von Adolf Goldschmidt bemerkt, scheint frappant: Auch hier wird der Körper Christi in verticaler Lage gehalten, von Joseph und Nicodemus, mit den durch das Tuch verhüllten Händen, ein feiner Zug! Johannes und Maria treten von der Seite herzu und fassen seinen Arm, Magdalena kniet davor.

Aber bei Roger ist es klar und gewollt der Moment förmlichen Abschieds, am Eingang der Grabstätte, der letzte Blick, die letzte Berührung. Zu diesem Behuf haben ihn die heiligen Männer aufgerichtet. Es ist die letzte Pause des Begräbnisakts, da tritt das materielle vollkommen zurück.

Bei Michelangelo ist jene Schaustellung nur ein zufälliges, ganz transitorisch momentanes Ergebnis des mechanischen Vollzugs: das zeigt die Abwendung der trauernden Personen: Christus ist nur für uns, die Betrachter des Gemäldes, in diese Stellung gebracht worden.

Die Ähnlichkeit der Impression erklärt sich vollends aus dem plastischen, reliefartigen Charakter von Rogers Compositionsweise, die in dem Pendant der berühmten Kreuzabnahme noch deutlicher zutage tritt.

In einem so feierlichen Augenblick sollten aller Augen an den Scheidenden gefesselt sein, aber die drei Frauen sind sämmtlich in anderer Richtung gestellt und gewandt; es ist als habe der Moment des Abschieds eine Stimmung ängstlicher Beklommenheit ausgelöst: ein Bangen ihn zu sehen.

Störend und unbegreiflich sind die fehlenden, will sagen unsichtbaren Glieder einiger Hauptfiguren: der rechte Arm Jesu, den der Unterarm des Trägers zu verdecken scheint; das rechte Bein nebst Arm der Trägerin gegenüber. Dies Bein, mit dem auf die Stufen gesetzten Fuß, ist unter der fallenden Tunica verborgen. Ferner die linke Hand der trauernden Frau rechts, die durch den Bildrand abgeschnitten wird, obwohl ihre Geberde mit der der sichtbaren Hand correspondiren sollte.

Und diese Verstümmelungen stehen in wunderlichem Widerspruch mit der augenfälligen Absicht des Künstlers, die Figuren seiner Composition möglichst vollständig, frei von Überschneidungen zu zeigen. Aber auch die sichtbaren Gliedmaßen sind zum Teil curios arrangirt: die Beine des Toten und das vorgesetzte des Trägers convergiren in sehr spitzen Winkeln nach links, im Punkt der Zehen zusammentreffend; wobei sie mit dem zurückgesetzten Bein der Trägerin ein fatales Dreieck bilden.

Dazu kommen hie und da einige ungewöhnlich magere Körperformen: die engbrüstige Frau am rechten Rand; der schmächtige Arm mit dem spitzen Ellenbogen der Sitzenden; die nüchtern porträtartigen Physiognomieen, der fehlende seelische Ausdruck in einem solchen Momente, statt dessen ein sich ungebührlich hervordrängender Eindruck der mechanischen Arbeitleistung und ihres Apparats, mittels des um die Körper der Träger geschlungenen Bandes; alles auf Kosten der Stimmung. Ein besonders trivialer Zug ist die entblößte Schulter des männlichen Trägers.

Das Colorit ist nicht geeignet diese Mängel zu verschleiern. Es ist kalt und unharmonisch, zwischen gebrochenen Tönen steht schreiend das in orange spielende Zinnoberrot des Trägers — kaum passend zu einer Totenfeier; es stammt aus Ghirlandajos Atelier.

Der Gesammteindruck ist also: ein mühsam ausgerechnetes, gestelltes Tableau, nicht ohne Verrechnungen: mit Geringschätzung realistischer Wahrscheinlichkeit; ohne die Überzeugungskraft der schauenden Phantasie.

Neben diesen Seltsamkeiten, und mit ihnen verwoben, finden sich aber unverkennbare Merkmale von Michelangelos Hand. Und auch die Seltsamkeiten verraten ihn: sie konnten nur einem Bildhauer passiren. Der erste Eindruck des Ganzen ist: Michelangelo; und die kritische Suche im Detail führt immer wieder auf den Ursprung in seinem capriciösen Kopfe.

Das Ganze: die gedrängte, die Fläche mit sichtbarer Sorgfalt füllende Gruppirung, das Bemühen ihre Figuren, die dramatis personae, in reiner Frontansicht, ohne Verkürzungen und Verdeckungen vorzuführen, aneinanderzurücken, wie ein Relief, wo möglich in einer Fläche; endlich die strenge Symmetrie der Anordnung. Das Unmalerische solcher Art zu componiren verrät einen dieser Kunst entwöhnten, plastisch denkenden Künstler, der nun seine Bildhauerphantasien mit wörtlicher Treue der farbigen Fläche aufzwingt.

Die Modellirung des Nackten zeigt die Kenntnisse, Übung und Stil des Marmorbildners, — in der liebevollen Durchmodellirung der Hauptfigur in einem hellen grauen Ton, mit zarten Reflexen (besonders in den Gelenken).[1]) Dieser lichte Ton schwebt wie ein Glorienschein über der entseelten Hülle, deren edle, zarte Formen uns erinnern, daß diese Hand kurz vorher den Christus der Pietà geschaffen hatte. Man hat in der Tafel etwas schattenhaftes, gespenstisches gefunden; der Heiland erscheint wie hervortretend aus der Geisterwelt in folge einer Beschwörung.

Besonders sorgfältig gearbeitet sind Form und Modellirung der Extremitäten des Trägers zur linken, wo sie allein durchgeführt sind; auch der bei ihm immer sorgsam, typisch gezeichneten Ohren.

Es fehlt auch nicht an Reminiscenzen. Das Schema der Mittelgruppe, die contrastirenden Posen der Träger in ihrer Kreisdrehung kehrt wieder im Christus an der Säule in S. Pietro in Montorio. An den sterbenden Sclaven erinnert die schwankende Ponderation der

[1]) Un ton gris uniforme, d'une extrême finesse . . . a permis au grand peintre de modeler ses formes comme un marbre; il semble voir une statue. TRINQUETI, Gaz. des B.-A. 1869, I.

Hauptfigur, dies Schillern zwischen Leben und Tod; auch das Band um die Brust. Bei dem über Christi Haupt gebeugten Kopf des Joseph hat man an die Madonna Doni gedacht. Zu dem mechanischen Motiv aber der Hauptgruppe bietet eine auffallende Parallele die Skizze des Juliusdenkmals. Es ist dieselbe Umformung der ruhigen Grabstatue in eine bewegte Handlung. Die wunderlichen Typen erinnern an die Lunetten, auch z. B. die Coiffure der Frau in „Jacob und Joseph". —

Bei solcher Vermischung widersprechender Eindrücke, minderwertiger und echt michelangelesker Züge waren sehr widersprechende Urteile zu erwarten, die denn auch seit der Entdeckung der Tafel nicht ausgeblieben sind.

Mit Heftigkeit äußerte seine Geringschätzung Heath Wilson (S. 64 ff.): die Tafel sei das schwächste der falschen *(fictitious)* Stücke: außerordentlich ist es, eine Nichtachtung, dem großen Meister ein Gemälde zuzumuten, in dem nur zwei Figuren einige Ähnlichkeit mit seiner Zeichnung haben. Auch Symonds mag sich nicht entschließen, ein so frostiges und häßliches Bild, eine so verstimmte Composition voll unbefriedigender anatomischer Einzelheiten, irgend einem Zeitpunkt seines Lebens zuzuweisen (I, 65). Wölfflin, der es sich in seiner Generalexecution angeblicher Apokryphen natürlich nicht entgehen ließ (S. 82), schien es zwar „viel echter" als die Manchester Madonna, aber nur die Hauptgruppe gehe auf seinen Entwurf zurück. Springer endlich (I, 434) war überzeugt: „das Bild hat mit Michelangelo gewiß nichts zu tun." Zur gründlichen Beseitigung eines angemaßten Titels gehört der Nachweis des richtigen Eigentümers; so war zu erwarten, daß Jemand den Unbekannten suchte und fand. Drolligerweise war es kein geringerer als der bekannte Affe Michelangelos, oder wie ihn der Entdecker gütig nennt, „ein anderer großer Florentiner", aber nicht ein Schüler, sondern sein Rivale, Baccio Bandinelli. Vasari hatte in dessen Leben von einem großen unfertigen Gemälde in der Kirche von Cestello gesprochen, „Christus mit Nicodemus und den Frauen", dessen Carton er dem Agnolo Bigio zu malen überlassen hatte, weil er selbst sich nicht getraute, seit Michelangelo eine seiner Malereien *cruda e senza grazia* genannt hatte. Dies verschollene Stück sollte hier aufgetaucht sein: Das Erzeugnis eines listigen und mühsamen Unterfangens, den verhaßten Nebenbuhler zu überholen. Was würde

Baccio gesagt haben, wenn er erlebt hätte, daß durch seltsame Ironie des Schicksals sein Machwerk von den Hyperboreern im Ernst für eine wenn auch etwas abnorme Leistung des verhaßten Buonarroti gehalten worden sei!

Dagegen fand Herman Grimm (I, 550, nur auf Grund eines Holzschnitts), grade in dem unerhörten Motiv: den Leichnam in schwebender Stellung tragen zu lassen, einen Hinweis auf Michelangelo: in dem gewagten Versuch, bei einer neutestamentlichen Scene so die typische Darstellung zu ignoriren, ja ein ganz heidnisches Motiv (angeblich einer Satyrgruppe Mantegnas entlehnt) an ihre Stelle zu setzen. Auch Paul Mantz bezweifelt die Echtheit nicht, er rühmt die Feinheit der Modellirung des Körpers Christi und der Köpfe; „es würde, wenn vollendet, für die erste Manier des Meisters als gradezu typisch gelten können," freilich ersticke die Phantasie in dem engen Rahmen (Gazette des B.-A. 1869, p. 135). Gustav Frizzoni (Arch. stor. ital. 1879, p. 268) nennt die wenig ansprechende oder glückliche Scene originell, sehr interessant für jeden, der Michelangelo in allen seinen charakteristischen Zügen studiren wolle. J. P. Richter, dem seine eigentümliche Zeichenmanier unverkennbar *(obvious)* schien, nennt es, als Ganzes, eines der *finest pasticcios* Michelangelos (Academy 1881, p. 205).

Berenson zeigt sich sogar nicht wenig erstaunt, daß ein solches Meisterwerk, eine Quintessenz seiner Kunst, so wenig Beifall gefunden habe; es sei zwar darin herumgepfuscht worden, aber wenig geändert, und nichts wesentliches. Kein angenehmes, kein bestechendes Bild, aber eine fast unvergleichliche Studie in Form und Action, mindestens als Composition wesentlich michelangelesk.

Endlich der gegenwärtige Director der Nationalgalerie, der Maler Poynter, behauptet kühnlich: Die Originalität der Composition, die Würde der Posen, die Vollkommenheit der Modellirung nebst der tiefen Kenntnis und dem feinen Spiel der anatomischen Formen, die erlesene Schönheit der Gewandung: alles stempelt die Grablegung zu einem Werk, das, wenn vollendet, eines der Weltmeisterwerke sein würde, und nur ihm möglich.

Also: Niemand hat einen echten Kern in Abrede gestellt: aber die einen, rein ästhetisch gestimmt, können über die formalen Mängel nicht hinaus, die anderen, bessere Kenner, vertrauen ihrer starken Impression michelangelesker Züge. Und jene Mängel wären secun-

därer Natur: abgesehen von den Lücken und Restaurationen, sind es Fehlgriffe bei dem Übergang in Technik und Stil einer Kunst, der er seit Jahren entwöhnt war.

Alle jene störenden Wunderlichkeiten der Tafel werden uns aus den Umständen ihrer Entstehung verständlich. Es sind die Ungelenkigkeiten eines Künstlers der, gewohnt bildhauerisch zu denken, mit einem plastischen Entwurf ansetzend, in der Folge sich entschließt, seine Idee malerisch in Farben auszuführen. Mit dem Thema der Grablegung beschäftigt, im Hinblick auf den Marmor, geht ihm, je mehr der Vorgang in seiner Phantasie Gestalt gewinnt, der Reiz eines malerischen Gruppenbilds auf. Gewohnt seine Energie auf eine Figur zu concentriren, gestaltet er zuerst die Hauptfigur, in vollendeter definitiver Fassung. Sie wird nun zur Centralfigur der Tafel. Es ist ein Marmorgedanke, von delicater Modellirung in reinem Licht, wo aber der Pinsel den Meißel abgelöst hat. Diese die Beglaubigung ihrer Authentie so unverkennbar mit sich führende Gestalt ist der gewichtigste Fürsprecher der Tafel. Nun aber galt es, aus der Folge der Momente des Vorgangs solche ausfindig zu machen, in denen sich der Körper in Frontansicht präsentirt, und zugleich die Träger und Leidtragenden in passender Anordnung um ihn gruppiren.

Diese Aufgabe war freilich schwer befriedigend zu lösen. Alles war hier Sache des Calcüls, und man fühlt es. Mochten auch die einzelnen Nebenfiguren noch so gründlich durchdacht und echt empfunden sein. Die Bewegungen der Träger mußten mühsam zum Zweck der Motivirung der gegebenen schwebenden Hauptgestalt ausgesonnen werden; die Leidtragenden, statt um den toten Erlöser gruppirt, an seinen Anblick gefesselt, sollten raumfüllend den noch offnen Stellen eingepaßt werden. So entstand diese flächenhafte Composition, eine Mosaik von Gestalten. Und dieser ihr Charakter giebt wie ich glaube einen Wink für die Datirung des seltsamsten Werks.

Die Grablegung ist ein Document des im stillen sich vollziehenden Prozesses einer Wiederbefreundung mit der Malerei: ihr Platz ist zwischen der Madonna der Nationalgalerie und der Madonna Doni.

Undenkbar wäre ein Experiment wie dieses in der römischen Zeit, wo er, gewaltsam in das freie große Fresco hineingeworfen, sich in genial rapider Concentration einen persönlichen malerischen

Stil erschafft. Dagegen paßt sie bald nach jener Madonna mit den singenden Engeln, wo eine reliefartige Marmorgruppe einfach in Farben übersetzt war. In der Grablegung ist nur die Centralfigur der Sculptur entlehnt, die andern nach malerischer Compositionsformel dazu erfunden. Dagegen wird sie vor das einzig documentirte Tafelgemälde der Madonna der Tribuna fallen, wo bereits das plastisch dreidimensionale Gruppenmotiv jene flächenhafte Anordnung verdrängt hat.

Ein interessantes Licht fällt auf dies Verhältnis, bei Betrachtung eines gleichzeitigen Meisterwerks, das wohl nicht ohne Kenntnis jenes entstanden ist: Raphaels Grablegung im Palast Borghese. Die glänzenden Vorzüge dieses Jugendwerks liegen grade an dem Punkte, wo Michelangelo versagt. Ja es ist, als sei Raphael von einer Kritik der Schattenseiten seines gewaltigen Vorbilds ausgegangen. Und der Erfolg war auf seiner Seite. Dennoch hat man den Eindruck, als seien jene Künste, die seinem Gemälde so allgemeine Bewunderung errangen, diese mit beneidenswerter Leichtigkeit gehandhabten Mittel, von etwas secundärem Werte. Sein Geschmack schenkte ihm hier ein Glanzstück gelungner Berechnung, gefeiert bei Zeit und Nachwelt, während das tiefere und gelehrtere Werk in Vergessen versank. Die Grablegung Borghese hinterläßt bei allem Wohllaut der Linien eine gewisse Kühle; die Tafel Michelangelos, ein Stiefkind des Schicksals, wird auf schlichte Herzen, bei allen Sonderbarkeiten und Fehlern den rührenden Eindruck nicht verfehlen.

Die Landschaft

Daß es Michelangelo ernst war, ein richtiges Gemälde zu Stande zu bringen, zeigt der sehr ausgeführte Hintergrund, der complicirteste, den er je gemacht hat, und nicht das am wenigsten merkwürdige in dem Bilde, ja eins der Merkmale seiner Echtheit. Er scheint vor den Figuren gemalt. Die Anregung gab das „in Felsen gehauene Grab“ der Evangelien: es dünkte ihn solch ungewöhnlicher Mühe wert.

Dieser Hintergrund ist aus der Stimmung des Vorgangs geschaffen und ganz originell. Eine Landschaft durchweht von der Ode und Trostlosigkeit einer Totenstätte, ein irdisches Toten-

reich, ohne eine Spur des Lebens: kein Baum und Strauch, eine Steinwüste. Die Totenklagen der Hamasa sprechen von solchen Grabstätten:

Nun wohnet Abulkasa dort auf dem Steingebiet,
Wo ungehindert jeder Zugwind vorüberzieht. (Rückert I, 332.)
Es scheute mein Traberin vorm schroffen Grund
Der Steine, die zum Bett dem Müden dienen. (297)

Über eine mit spärlichem Rasen bedeckte Anhöhe führt die steile Treppe hinauf zu der Gräberstätte, sie verbindet die heilige Versammlung mit dem Hintergrund. Vor einer ins Bild hineinragenden Felswand steht der mächtige Sarkophag, an dem zwei Männer beschäftigt sind. Die Felspartie ähnelt den Dolmen, den aus Trag- und Decksteinen errichteten Grabkammern der Steinzeit. Als der Verfasser zum erstenmal in London vor das Bild trat, erinnerte er sich eines solchen kurz vorher bei Antequera in Spanien gesehenen Dolmen, der *Cueva del Mengal.* Das sind in Wahrheit ewige Wohnungen; ein mir begegnender Bauer sagte darauf hinweisend: *Esto no muere* — „Das da stirbt nicht!"

Von welchem Umfang aber diese Totenstätte sei, soll ein ähnliches Felsgebilde andeuten, in der Ferne am andern Ende des Grundes. Dazwischen erhebt sich am Rande des Horizonts ein dolomitartiger Kegel. — Alles ist sorgfältig in Farbe gebracht: hinter dem braunen Vordergrund, der dunkelgrüne Hügel, der gelbe Fels und das zarte Blau von Ferne und Himmel.

David

MICHELANGELO war als Einundzwanzigjähriger durch einen wunderlichen Zufall nach Rom gekommen, fünf Jahre hatte ihn die ewige Stadt festgehalten. In die letzte Zeit fällt bereits das erhabene Marmorwerk, das ihm den Ruf des ersten Bildhauers der Zeit verschaffte. Am 19. Juni des ersten Jahres im neuen Jahrhundert war er wieder in Florenz erschienen. Kaum zwei Wochen sind seitdem verflossen, als, am 2. Juli 1501, alldort zwei Körperschaften sich zur Beratung versammeln, die Signoria und die Baubehörde des Doms, die Opera (d. h. die Consuln der Wollzunft mit den Operai). In jeder dieser Versammlungen ist Gegenstand der Deliberation eine Statue; und beide sind in der Folge Michelangelo zugefallen. Sieht das nicht aus, als habe die Vaterstadt sich beeilen wollen, den berühmt zurückgekehrten Sohn auch ihrerseits zu ehren? seine Gegenwart so bald als möglich auszunutzen? Aber in jenen Sitzungen ist vielleicht nicht einmal sein Name genannt worden. Nur wenige mögen außerhalb des engsten Kreises von seiner Rückkehr Notiz genommen haben.

Die eine dieser Statuen, eine Bronze, war vom Ausland her verlangt worden, bestimmt für den Schmuck eines französischen Schlosses; ein großer Herr hatte durch die florentinischen Gesandten in Lyon seinen Wunsch der Signoria übermittelt. Die zweite Statue hatte ein allgemein städtisches Interesse: es handelte sich um die endliche Ausführung eines vor langen Jahren für den Dom unternommenen, aber liegen gebliebenen colossalen Marmorwerks. Dabei traf es sich merkwürdiger Weise, daß beide, in Größe, Material und Bestimmung so verschiedene Arbeiten denselben Gegenstand hatten: das beliebte florentinische Thema des David. Dieser biblische König

tritt bekanntlich in der christlichen Kunst, von den Katakomben an, seiner Vielseitigkeit entsprechend, in mannigfachen Rollen auf: als Sänger, Harfenspieler, so vornehmlich in Dantes Dichtung, als Tänzer vor der Bundeslade, als Stammvater Jesu und als siegreicher jugendlicher Held. Schon in den Katakomben der Via Ardeatina, erscheint er als Schleuderer. In Florenz wurde er hochgehalten als politisches Symbol: gerechten Regiments, Sturz der Tyrannen; den Künstlern war die Gestalt des kindlichen Helden immer besonders sympathisch gewesen.

Der Besteller des Bronzedavid, Pierre de Rohan, Marschall von Gié, hatte vor sieben Jahren im Gefolge König Karl VIII bei dessen Feldzug gegen Neapel in Florenz verweilt. Der Monarch residirte, bei seinem zehntägigen Aufenthalt, im Palast Medici, den die vertriebene Familie, die drei Söhne Lorenzos, erst vor neun Tagen geräumt hatten; vom 17.—26. November 1494. Im Cortile dieses Palasts hatte der Marschall die einst von Donatello für den alten Cosimo gearbeitete Statue des David bewundert: sie war merkwürdig auch als erster Versuch einer nackten Figur in der florentinischen Plastik. Nun wollte er eine Nachbildung haben, bestimmt für die Mitte eines Hofes in dem von ihm erbauten Schlosse Bury. Schon früher, vor zwei Jahren, hatte man ihm in Florenz, wohl zu ähnlichen Zwecken, allerlei besorgt: zwei Bronze- und sieben Marmorköpfe. Inzwischen war jener David (am 9. December 1495) ebenso wie die gleichfalls politische Statue der Judith von demselben Donatello, in den Palast der Signoria versetzt worden.[1]) Man hatte alle Ursache, dem Franzosen in so harmlosen Dingen gefällig zu sein. Denn eben stand König Ludwig XII in der Lombardei, und sein Machtwort hatte die Florentiner kürzlich von der Plage der in Toscana eingebrochenen Banden des Cäsar Borgia befreit.

Als nun aber das Gesuch des Marschalls zur Erörterung kam, am 2. Juli, sahen sich die Signori ziemlich ratlos. Sie konnten nur versprechen, bei dem gegenwärtigen Mangel *(carestia)* an geeigneten Meistern, sorgfältig Umschau zu halten.

Das andere an demselben Tage angeregte Unternehmen betraf, wie gesagt, die Wiederaufnahme einer aus dem rohen behauenen Marmorstatue von neun Ellen Höhe. Einst von der Opera in

---

[1]) LANDUCCI, Diario fiorentino, p. 119.

Auftrag gegeben, erwartete sie nun bereits 37 Jahre im Hof eine erlösende Hand, die sie aus ihrer Unform befreie. Man machte sich wohl wenig Hoffnung; Donatello hatte die Sache seinerzeit abgelehnt.

Ein merkwürdiges Zusammentreffen! War es wirklich Zufall? Jener Brief der florentinischen Gesandten, Pier Tosinghi und Lorenzo de' Medici aus Lyon, ist vom 22. Juni, die Signori müssen ihn aber bereits vor dem 2. Juli erhalten haben, sie hatten ja schon nach Künstlern gesucht, *noi abbiamo cercati*, sagt das Protokoll. Sollten sie da nicht bei der Opera angefragt haben, wo man so oft mit Arbeiten für die Vervollständigung des bildnerischen Schmuckes des Doms zu verhandeln hatte? Als man dort nun erfuhr, ein Forestiere, ein Franzose habe von florentinischer Hand eine Nachbildung ihres David verlangt, muß den Consuln da nicht ihr alter Marmor im Cortile auf die Nerven gefallen sein? —

Über den Verlauf der seitens beider Behörden nun eröffneten Unterhandlungen und Ermittelungen ist man nur aus fragmentarisch unsicherer Überlieferung unterrichtet, sicher aber ist das Endergebnis: die beiden Contrakte mit Michelangelo, der eine datirt den 16. August 1501 für den Marmorblock, mit der Opera, der andere vom 12. August des folgenden Jahres für die Bronze des Marschalls.

In welch sonderbarer Lage befand sich da der Bildhauer! Man stelle sich vor: Er hat nun zwei Statuen derselben Person und in derselben Situation gleichzeitig zu bedenken. Da Dubletten nie seine Sache waren, so galt es, die Entwürfe dieser Statuen scharf auseinanderzuhalten. Dazu war er beidemale in der Freiheit des Gestaltens auf verschiedene Weise eingeschränkt. In der einen ist ihm ein Werk Donatellos, wenn auch in allgemeinen Ausdrücken, als Muster vorgeschrieben. In der anderen aber war er durch die in dem Marmorblock bereits angelegte Figur seines Vorgängers gehemmt. Im Vergleich hiermit war die Bronze ungleich bequemer: er hatte doch in Erfindung und Ausgestaltung hinreichend Spielraum. Denn den Anschluß an Donatello's Werk brauchte er ja nicht im Sinne einer Wiederholung zu fassen, es war wohl nur Übereinstimmung im Stoff gemeint: die nackte Knabenfigur mit dem Goliathhaupt zu Füßen. Weniger sagte ihm das Material zu: die Bronze; die Ausführung fiel hier dem Techniker, dem Erzgießer zu. Dagegen hatte nun der Coloß die Vorzüge des ihm allein zusagenden

Marmormaterials, ferner die Größe, endlich die Ehre: eines öffentlichen Denkmals für die Vaterstadt. Die Schwierigkeit, daß der Block verhauen war, hat ihn schwerlich beunruhigt, für ihn war sie eher ein Reiz mehr. Wenn beide Statuen gelangen, so hatte er gemacht, was der größte des vorigen Geschlechts, Donatello, gemacht, und was dieser sich nicht getraut hatte zu machen.

Er hat beide Aufträge ausgeführt, die Marmorstatue für den Dom zuerst und ganz eigenhändig, die Bronze erst nach Jahren und zum Teil mit Hilfe fremder Hand. Sie kam auch an ihren fernen Bestimmungsort. —

Der David ist wohl Michelangelo's populärstes Werk, von jeher als Wahrzeichen der Stadt Florenz verehrt; wenn überwundene Schwierigkeit ein Maßstab des Wertes wäre, vielleicht seine größte Leistung, der glorreiche Abschluß der florentischen Jugendjahre; dabei eine Merkwürdigkeit, fast ein Unicum in den Annalen bildhauerischer Technik; und endlich, wir können ihre Entstehungsgeschichte *ab ovo* verfolgen.

Im Jahre 1463, am 16. April, hatte die Opera des Doms dem Bildhauer Agostino di Duccio eine Colossalstatue aufgetragen, nach dem Muster der damals über dem Thor *che va a'Servi* befindlichen. Sein Erfolg mit diesem am 23. November abgelieferten Werk brachte ihm alsbald einen ähnlichen zweiten Auftrag, am 18. August 1464, „einen Propheten in Gigantenart“ für die Domkuppel, nach dem eingelieferten Modell in achtzehn Monaten zu vollenden. Mit diesem zweiten Riesen aber (er heißt auch *Ercole)* hatte Meister Agostino weniger Glück; er war von den Contraktbestimmungen abgewichen, die Opera hatte Auftrag und Marmor zurückgezogen; er stand seitdem in ihrem Hof, seines Schicksals harrend.[1])

Es wird wohl nie ausgemacht werden, wer damals bei der Berufung Michelangelos die Initiative hatte. Nach dem immer recht ausgiebig aber nicht ebenso zuverlässig informirten Vasari waren es Freunde, die ihn zur Bewerbung aufgefordert, aus Rom hergerufen hatten; das neuerdings in Bewegung gekommene Projekt wäre also vielleicht gar die Veranlassung seiner Rückkehr gewesen. Er selbst sagt freilich (bei Condivi), häusliche Geschäfte hätten ihn

1) LANDUCCI a. a. O., p. 230.

zur Abreise von Rom genötigt; es sind auch noch Briefe von Vater und Bruder vorhanden, wo er zur Heimkehr gedrängt wird. Aber er sah nie gern, daß von Bewerbungen seinerseits gesprochen wurde. Wahrscheinlich lag der Anstoß zur Abreise in den Kriegsunruhen: das französische Heer rückte heran; dessen Ankunft bei Rom wurde am 18. Juni nach Florenz gemeldet: Papst Alexander VI war nach Orvieto entwichen, denn es hieß, Ludwig XII wolle den Cardinal Rohan zu seinem Nachfolger wählen lassen. Jene Freunde scheinen sogar gewußt zu haben, daß Michelangelo ein Auge auf den Marmor geworfen, — *come già n'ebbe la volontà!* — Und dies klingt auch ganz glaublich. Der unförmliche Coloß, der *gigante* war in Florenz allbekannt; Michelangelo war arm und oft auf der Suche nach Marmor; der Erwerb eines solchen Blocks bedeutete für ihn die ungeduldig erwartete, eröffnete Bahn zu einer plastischen Schöpfung. Wie mag ihn der steckengebliebene Profeta verfolgt haben, der, seit mehr als einem Menschenalter gehemmt im Drang zum Dasein, seine Phantasie mit Ahnungen der in ihn gebannten Gestalt erfüllte. Und jetzt kamen besondere Antriebe sich zu zeigen. Andrea Sansovino, eben von Portugal zurück, wo er am Hof Johann II und Emanuels eine Rolle gespielt hatte, wie sie wohl noch keinem florentiner Bildhauer im Ausland vergönnt gewesen, in der Vaterstadt alsbald mit der Taufgruppe für S. Giovanni geehrt, hatte sich imstand erklärt, die Statue nach Wunsch zu Ende zu führen, freilich nicht ohne Anstückungen. Da hatten die *Operai* aber, vor erteilter Zusage, noch bei Michelangelo anfragen wollen, der nun den Marmor prüfte *(squadrollo)*. Er erklärte, auch ohne Flickwerk die Statue herausbringen zu wollen. Vasari weiß, daß Soderini noch Leonardo aufgefordert habe. Nun war Soderini freilich damals noch nicht Gonfaloniere, aber Leonardo ist, gerade als die Sache wahrscheinlich aufs Tapet gebracht wurde, vorübergehend in Florenz gewesen, wie aus einem Briefe des Agenten der Isabella Gonzaga vom 4. April 1501 hervorgeht.[1])

Unter anderen Umständen und für andere Bildhauer hätte eine Offerte wie diese vielleicht wenig verlockendes gehabt. Auch Michelangelo konnte nach seinen römischen Leistungen wohl einen anderen Auftrag beanspruchen als diesen, auf den die *Operai* verfallen waren

---

[1]) GAYE, Carteggio II, p. 466f.

als gute Ökonomen, die nicht gern etwas umkommen lassen. Denn im fall er sich der Intention des alten Duccio anschloß, so verzichtete er doch auf ein Originalwerk. Galt es hingegen, da ja Duccio seine Arbeit verdorben haben sollte, eine andere, neue Conception hineinzubringen, so stand zu befürchten, daß etwas künstliches, gezwungenes herauskäme. „Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze.“ Der normale Schaffensweg war umgedreht: er mußte seine Idee dem Block anpassen, statt den passenden Block zu suchen für die Idee. Machte sein fertiges Werk dann den Eindruck eines nicht völlig gelungenen Bravourstücks, nun so konnte man höhnen, daß er kühner habe sein wollen als Sansovino und *tutti quanti.* Gelang die Arbeit aber und sah man der Statue ihre mühsame Geburt nicht an, so blieb eben das außerordentliche seiner Leistung allen nicht genau Unterrichteten verborgen.

Hier möchte man wissen: Wie weit war der Marmor gefördert? Wir hören, daß die Beine bereits getrennt waren. Warum ist er aufgegeben worden? Es heißt: in Folge eines Zerwürfnisses des Meisters mit den immer nörgelnden Committenten: er hatte die Statue aus vier Stücken machen sollen, aus Sparsamkeitsrücksichten; ferner hätte er die Ausführung einem anderen, Bartolomé di Piero aus Settignano übertragen. Dann aber wird, und mit besonderem Nachdruck berichtet, der Block sei verdorben gewesen *(storpiato)*, durch den Abbozzatore; er war, wie Vasari in guter Absicht übertreibt, *tutto mal condotto*, ja er könne als *cosa inutile* gelten.

Zur Beurteilung der Leistung Michelangelos scheint eine genauere Kenntnis des Zustandes des ihm von Duccio vermachten Marmors unerläßlich. Dieser Zustand soll ja bis dahin die Künstler abgeschreckt haben, sich an die Vollendung zu wagen. Aber seine Kenntnis fehlt uns. Doch darf man annehmen, daß die Statue als die eines Propheten (man zählte übrigens David zu den Propheten) bekleidet war, und dies war ein Vorteil, ein drapirter abbozzo bot dem Bildhauer mehr kubischen Inhalt, also, da seine Kunst ja im Wegnehmen besteht, mehr Freiheit für die jetzt beabsichtigte nackte Figur.

Über eine bestimmte Situation, oder Handlung der Skizze ist nichts berichtet. Aber er wird dem Propheten eine der üblichen, würdevoll repräsentativen oder rednerischen Posen gegeben haben, und eine solche ist auch unschwer zu erraten. Die Erfindung

solcher Statuen war bestimmt durch das Gesetz des Wechsels, der Vermeidung des Parallelismus der Extremitäten; man darf also eine ähnliche Stellung vermuten, wie sie z. B. Ghiberti für den Matthäus und Johannes an der Kirche Or San Michele gewählt hatte; man findet sie auch in den Prophetenstatuetten der zweiten Reihe der dritten Thür des Baptisteriums. Charakteristisch ist in ihnen das weit ausgestreckte Spielbein, von dessen Fuß ein diagonales Faltengewandmotiv ausgeht, welches der Statue den eigenartigen Schwung verleiht. Nach derselben Maxime ist dem vertikal am Körper abgleitenden Arm der zur Schulter erhobene Arm gegenübergestellt; dieser wurde, falls sich kein bestimmtes sachliches Motiv bot, etwa mit dem Wurf des Mantels beschäftigt. Der Prophet Duccios wäre also in dem David Michelangelos noch ziemlich durchsichtig.

Die Schwierigkeit, welche die Bildhauer bisher von der Übernahme des abbozzo abgehalten haben sollte, lag wohl weniger in dem tendenziös betonten Verderb, das heißt dem Zuviel der Wegnahme, als in der Widerwärtigkeit, die auf jeden Fall die Einengung der gestaltenden Kraft durch eine von fremder Hand bereits begonnene Form haben wird, besonders wenn die Arbeit schon etwas weit zurückliegt. Auch schien die hier dem Duccio vorschwebende Attitude mit ihrem noch halb gothischen Schwung etwas aus der Mode. Diese Intention auszuführen hätte auch Michelangelo nicht gereizt; für ihn beginnt das Interesse an der proponirten Arbeit erst mit dem Augenblick, wo ihm die Idee aufgeht, die ruhig feierliche Sehergestalt Duccios in ein Kampfmotiv zu verwandeln. Und das war der Augenblick vor dem Akt des Schleuderns; dieser eröffnete ihm die Möglichkeit, den einfach repräsentativen Akt in ein Motiv intensiv momentaner Spannung umzusetzen.

Er mißt den Block mit durchdringendem Blick und überzeugt sich, daß er etwas Gutes herausbekommen werde *(cavarne cosa buona)*. Das Verlangen der Wollhändler, sich diese ewige Erinnerung an ein gescheitertes Geschäft endlich vom Halse zu schaffen, dies scheinbar unwürdige Ansinnen, will er sich zum Triumph gestalten. Es hieß „einen Toten zum Leben erwecken“ sagt Vasari *(resuscitar un morto)*, aber er ist der Wunderthäter. Jenes stolze Wort in einem späteren Gedicht, daß es keinen *Concetto* gebe, den ein einziger Marmorblock nicht in sich schließe, d. h. für den Geist des Bildhauers, es könnte zum Motto dieses Meisterstücks dienen.

„Ihm war nichts leicht als das Schwere.“ In diesem Fall machte er sich die Sache eher noch schwerer. Am bequemsten hätte sich der Coloß wohl für die Pose des siegreichen, triumphirenden David verwerten lassen, mit dem Haupt des Riesen zu Füßen: So hatten ihn seine Vorgänger mit Glück ihren Florentinern vorgeführt. Aber gegen eine neue Ausgabe dieses David sprach bei ihm, außer der Wiederholung, eben die Leichtigkeit. Also die That selbst, oder der Moment vor der That. Aber da galt es ein Bewegungsmotiv ausfindig zu machen, das in den engen Raum des verhauenen Blocks den charakteristischen Affekt des Vorgangs, die Spannung der Krisis, mit unverminderter Energie hineinpreßte. Die eigentliche Schleuderpose freilich (wie beim Diskobol Myrons) war ausgeschlossen; auf eine solche Actualität, wie sie der junge Bernini ergriff, mußte er verzichten. Also der Augenblick vor der That, ihr geistiges Antecedens, die gesammelte Energie des Willens, ein Akt gesättigt vom Ingrimm (*θυμός*) des Entschlusses.

Wir sehen den Augenblick, wo der Knabe auf seinen Posten hingetreten ist, und nun den Riesen, genauer sein Haupt, mit fachmännischem Blick fixirt. Er faßt das Ziel ins Auge, wie der Panther die Richtung und aufzuwendende Energie des Sprungs mit den Augen abmißt. Er ist bereit, vollkommen ellnbogenfrei zur Ausführung; er hält den psychischen Finger auf den motorischen Knopf; aber die Grenzlinie zwischen Überlegung und Vollzug hat er noch nicht überschritten. Das zeigt die seitliche Wendung des Kopfes: er hat sich dem Gegner noch nicht gerade gegenübergestellt, das aber wird jetzt sofort, mit einem Schritt, in scharfer Wendung geschehen.

Der gewählte Moment ist (wie nach fast vierhundert Jahren zuerst Symonds sah) das Anziehen der Schleuder. Mit der Rechten hat er den Holzgriff gefaßt, den über der linken Schulter hängenden Ledersack mit dem Stein ergreift die Linke. Im nächsten Augenblick wird die Rechte die Schlinge anziehen, die Linke den Sack loslassen, nach rückwärts stoßen, und die Rechte zum Wurf ausholen. Jener Moment, der letzte wo die That noch im Kopfe beschlossen ist, ermöglicht die merkwürdige Leichtigkeit dieser sich wiegenden Stellung. Mit ihrem *posamento dolce e grave* aber contrastirt nun die furchtbare, im Mienenspiel durchscheinende geistige Spannung. Nur an dieser Stelle, in den pathognomischen Zuckungen



David

der Gesichtsmuskeln kommt die latente Kraft zum Ausdruck: hier ist die That vorgezeichnet. In diesen bohrenden, ihr Ziel festnagelnden Augen, deren Blick durch die Seitenwendung noch den Zusatz des Lauernden erhält: in der durch die Contraction des *corrugator* zerklüfteten Stirne, überschattet vom schweren Haargelock, gleich der Wetterwolke vor dem Zucken des Blitzes, wo senkrechte Falten die Stirnhaut an der Nasenwurzel in horizontalen Einschnitten zusammenpressen: hier bewundert man den vollkommensten Ausdruck des Zorns, des mörderischen Zorns — eine überraschende Probe von Michelangelos Vermögen im Ausdruck höchster Grade des Affekts.

Dieser Mimik der Stirn gesellt sich die des Mundes. Durch das vom Oberlippenheber ausgehende Emporziehen der Nasenflügel entsteht der Zug der Erbitterung: während das Zusammenpressen der Zähne und Lippen das Atmen auf die Nase beschränkt und die Nüstern auftreibt. Jene bittre Falte, die zugleich Verachtung ausdrückt, ist ein Merkmal mörderischen Pathos. Der David hat an die unheimlichsten Typen der Geschichte, an Nero erinnert.[1]) Diese Maske mächtigen Manneszorns über der schlanken Knabenfigur kann befremden, aber sie giebt dem David erst seinen Charakter. Man halte das Gesicht zu, man betrachte die Statue von der abgewandten Seite, und man sieht nur einen Knaben in ruhiger Situation.[2]) Das Gesicht erst verwandelt sie in ein dramatisches Bild. Zu diesem Gesichtsausdruck stimmt dann der starke, sehnige, lange Hals mit den schwellenden Adern, hinten bedeckt vom Gelock, und die männlichen, knochigen Hände. An diese Hände heften sich die schwersten Vorwürfe gegen die Statue: sie seien (wie auch die Füße) viel zu groß, zu derb und gemein für eine Gestalt dieses Alters und dieser Körperbildung. Man hat ihm die Gedankenlosigkeit zugetraut, als habe er einen beliebigen Lümmel aufgegriffen, ihm monströse Extremitäten angesetzt und durch Übersetzung ins Colossale endlich diese grundhäßliche Statue mühsam zu Stande gebracht. Als ob ein solcher Künstler, der keinen Zug macht ohne zu wissen was er will, angesichts eines Nationaldenkmals, selbst wie ein sanguini-

[1]) Auch Hogarth hat diesen Zug bei dem Straßenräuber (in der Spielhölle) und in dem Bravo in The Rake's Progress.

[2]) Nur dadurch ist verständlich, wie man im David eine *posa ad un tempo dolce e solenne nella sua calma vittoriosa* finden konnte. RICCI, p. 27.

scher Knabe blindlings in seine Arbeit hineintorkelte. Dagegen haben Bildhauer hier gerade die Harmonie der Arbeit, die Einheit des Charakters und eine *ampleur de modelé* des größten Statuariers würdig, betont.[1]) Eine Abnormität in den Proportionen ist vorhanden, aber sie war gewollt. Die Gesamtimpression ist darum keineswegs gemischt. Es ist als würde in diesem großen Augenblick, wo er durch einen *eroico furore* Retter seines Volkes wird, in dem Knaben David der Mann, der spätere Prätendent und Herrscher geboren. In diesem Antlitz tritt er in die Sichtbarkeit; als ob der stark arterielle Zufluß und die durch ihn bedingte Innervation im Begriff sei, auch die Formen umzuwandeln. Im Kampf scheint er etwas von der Natur des Gegners, des Riesen, angenommen zu haben. Wir hören wohl, wie ein Erlebnis, eine That den Jüngling zum Manne machte: sollte die Kunst wagen dürfen, diese Wandlung im Raum einer Gestalt anzudeuten?

Michelangelo hat bedeutendere Menschengestalten geschaffen, es mag auch, was die darin versammelten künstlerischen Werte betrifft, anziehendere plastische Werke von ihm geben, aber der David blieb seine vollkommenste Statue eines nackten Menschen, rein technisch wie plastisch betrachtet, als Leben im Marmor. Und das ist er geworden nicht durch ein Zusammentreffen glücklicher Umstände, sondern als bewußtes Ziel — und er selbst sagte sich, daß er dies Ziel erreicht habe. Zu der außerordentlichen Anspannung spornte ihn die Gefährlichkeit der übernommenen Aufgabe: denn wenn irgend verräterische Spuren seiner Entstehung aus dem verdorbenen Block bemerkbar geblieben wären, ja nur Vorwände zu deren Mutmaßung: so würde er diesen Marmor vielleicht zertrümmert haben. Die Durchführung aber bis zur lebenatmenden Modellirung, die gefühlte Wahrheit aller Teile dieser Körperschale eines achtzehnjährigen Jünglings[2]), ward ihm doppelt erschwert durch die Colos-

[1]) Camillo Boito (LEONARDO etc. p. 108) citirt den David als Beispiel des *disegno molto scorretto in anatomia sbagliata, — come tutti conoscono:* was soviel bedeutet wie unser „offenbar". Wenn er aber *la misura dal fianco al ginocchio* anführt als zu kurz, so hat er ihn gewiß nicht in Schadows Polyklet nachgemessen.

[2]) „Es wird sich nicht der winzigste tote Punkt entdecken lassen." (OSCAR BIE) Etwas derart meint wohl Vasari mit seiner *sveltezza di fianchi divini.* Der Bildhauer Gibson: What a fine statue is the David! how grand the spirit, and how perfect the execution.

salität: wo alle Formen auf eine in der Natur nicht anschaubare Dimension gebracht werden müssen.

Dabei soll er ohne ein großes und ausgeführtes Modell gearbeitet haben! Es sind kleine Thon- und Wachsmodelle in der Casa Buonarroti und im Kensington Museum zu sehen, aber sie konnten nicht als Richtschnur der Marmorarbeit gemeint sein, selbst der Akt ist in ihnen nur ungefähr angedeutet. Man hat vermutet, daß sie den Committenten vorgelegt werden sollten, wie beim Abschlusse des Contrakts üblich war. Er war viel zu ungeduldig, den Marmor selbst anzugreifen: abschließende Ausführlichkeit im Modell war ihm zuwider, als lästiger Aufenthalt.

Es wird auch berichtet, er habe sich seine Werkzeuge selbst, *ad hoc* verfertigt.

Die verabredete Frist betrug zwei Jahre, er hat sie nur um vier Monate überschritten. Er begann am 13. September 1501, am 14. Oktober wurde eine *turata* von Ziegeln und Brettern errichtet, in der der Marmor stand; Ende Februar 1502 war die Statue halb, gegen Ende Januar 1504 ganz fertig; das Honorar betrug 400 Dukaten in Gold. Die Herstellung des Piedestals hat er Pollaiuolo und Antonio da Sangallo anvertraut. —

Die Statue des David paßt ganz zu der erzählten Entstehungsgeschichte: wir glauben mit anzusehen, wie sie aus des Meisters Händen hervorgegangen ist, ohne den Blick zu werfen nach rechts und links. Es gilt aber als Pflicht, vorbildliche Anregungen aufzutreiben: die Confrontirung mit solchen wird ja auch, auf alle Fälle, den Nutzen haben, das Werk in schärferer Beleuchtung zu zeigen; aus neuen Darstellungen ist oft etwas wie Kritik der Vorgänger herauszulesen.

Michelangelo sollte hier den Florentinern eine volkstümliche Heldengestalt neu vorführen: die ihnen keine geringeren als Donatello und Verrocchio längst nach ihrem Herzen (und offen gestanden, auch für uns sympathischer) beschert hatten: sie waren für den nachgeborenen Sechsundzwanzigjährigen immerhin aufregende Nachbarn. —

Die Bronze Donatellos galt, wie gesagt, als erster Versuch (vor fast siebzig Jahren!) dortiger Statuenkunst im Nackten. Nirgends wohl war dies Wagnis unbedenklicher und wohlangebrachter (echte

Kunst ist immer logisch) als bei diesem kleinen Helden, der ja, nach 1. Samuelis 17, 39, den ihm von König Saul geschenkten Anzug nebst Rüstungsstücken so frei war abzulegen, weil er sich darin nicht bewegen könne. Vor fünfundzwanzig Jahren hatte dann Meister Andrea del Verrocchio einen zweiten David gemacht: er stand oben auf der Treppe desselben Signorenpalasts. Ganz wie jetzt Michelangelo, hatten beide Bildhauer diese Statuen unternommen unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus Rom, mit frisch antiken Eindrücken. Wie anders aber hatten diese damals gewirkt!

Der Geist jener älteren florentinischen Bildnerei war naiver Realismus. Was man in diesem Fall treulich wiederzugeben getrachtet, war der unverfälschte Hirtenjunge, wie er soeben durch ein keckes Wagnis zum Heros geworden ist, aber noch ohne jeden Zug des heroischen in Körperbildung, Temperament oder Pathos — darin liegt ihr feiner Reiz, nicht ohne Anflug von Humor. Der David Donatellos ist dieser Bauernknabe, von kindlich weichen Formen, versunken in das betäubende Gefühl, urplötzlich zum großen Mann geworden zu sein. Angesichts des jubelnden Israels sieht er etwas blöde vor sich hin, mit verlegenem Lächeln, das Gesicht beschattet von dem breiten Hirtenhut mit dem errungenen Siegerkranz, den man ihm aufgestülpt, dabei setzt er aber bedächtig die linke Ferse auf die Seite des abgehauenen Kopfes: das lange, schwere Schwert des Riesen nach vollbrachter Operation zu Boden senkend, wie salutirend. Der David des Verrocchio ist von feinerem Thon und Geblüt. In zierlichem Waffenröckchen, mit fast kokett gelocktem Haar, so tritt er vor die Menge: in Haltung und Geberde, dem in die Seite gestemmten schmächtigen Ärmchen, ein leiser Anklang des Siegergefühls; er findet sich so unbefangen in die Lage, mit so feinem Anstand und ruhigem Stolz in seiner Kindlichkeit; der Meister will andeuten: er ist zum künftigen Fürsten dieses jubelnden Volkes vorausbestimmt.

Diesen Vorgängern gegenüber nun fühlt sich Michelangelo zunächst als noch consequenterer Realist. Denn er geht aus von Erwägungen des Wahrscheinlichen, Rationellen. Wie? Dieser sanfte, jugendliche Hirt mit den Armen eines jungen Mädchens, in dessen Hände Schäferstab und Schalmei so trefflich paßten, dieser zartgebildete Knabe wäre der Sohn Isais, großgeworden in den felsigen Wildnissen Judäas, der dem Bären und Löwen das geraubte Schaf ab-

jagte, die Bestien nötigenfalls bei der Mähne packte und erschlug? (1. Sam. 17, 34f.) Das Kind ist Vater des Manns. Er brauchte eine nervigere Figur, von männlich schlanken Flanken, hochgewachsen.

Kurz vorher hatte er den Bacchus vollendet: Man beachte den Gegensatz, in allen Teilen durchgeführt, um zu verstehen, was für Scalen differenzirter Formen Michelangelo für Charakterzeichnung zu Gebote standen. Ja, eine gewisse Disharmonie zu gunsten des Männlichen war hier angezeigt. So fand er diese Hände! Hände treten ja in gewissen Knabenjahren aus dem Ebenmaß heraus; bei Donatello, dieser scharf männlichen Natur, waren große Hände Manier; und hier kam dazu jene anormal kräftige Entwicklung, die einseitige Übung einem Körperteil geben kann. Noch mehr Gewicht mußte er auf den Ausdruck legen, natürlich, da er nicht wie jene den Triumph, sondern das Ergrimmen vor der That darzustellen hatte. Diese That lag außerhalb der Sphäre des Knaben: diesem mörderischen Manneszorn mußten sich die Züge anpassen.

Eine bestimmte Verwandtschaft des Standmotivs hat man längst in einer anders betitelten Statue Donatellos gefunden. Die Ähnlichkeit mit dem hl. Georg ist nicht zu leugnen; in der Frontstellung mit den gespreizten Beinen, dem herabhängenden Arm, dem durchdringenden Blick mit den gerunzelten Brauen. Man ist so weit gegangen, den David geradezu als eine Transformation dieses hl. Georg im Sinn eines ganz andern Temperaments zu bezeichnen. Es ließe sich wohl denken, daß Michelangelo beim Suchen nach einer für seine Marmorskizze brauchbaren Attitude diese Statue bemerkt habe; so gewaltig der Gegensatz ist zwischen dem bei allem Ernst harmlosen Jünglingskopf S. Georgs und der medusenhaften Maske des David. Denn jener ist nur der pflichttreue Wächter, wie ins Dunkel spähend, noch ohne seinen Feind zu gewahren.

Dennoch dürfte der schöpferische Funke wohl eher in Rom aufgeblitzt sein — und zwar auf dem Quirinal. Freilich sind Äußerungen von ihm über die Dioskuren von Monte Cavallo nirgends bezeugt. Doch kann man sich wohl denken, wie ihm damals der Kopf voll gewesen ist von diesen hellenischen Jünglingen. Zum erstenmale sah er sich hier vor colossalen nackten Männergestalten in Marmor, in stürmender Bewegung und imposantestem Contrapost. Nun sinnt und träumt er von solchen Riesenentwürfen, und

da taucht der verhauene Marmor der Opera vor ihm auf, treibt ihn nach Florenz zurück.

Aber was mag er dieser Gruppe der constantinischen Thermen abgesehen haben? Man sagt, „das Geheimnis der durchgängigen Bewegung in nackter Gestalt". Eher möchte man denken an die Rolle, die in ihnen das Auge spielt, an die Macht des Blicks. Man erinnert sich, daß die römischen Antiquare jener Zeit in den Colossen die freilich den griechischen Meistern fremde Idee der Rossebändiger sahen: man nannte sie Alexander als Bezähmer des Bucephalus.

Aber diese großen dräuenden, weitgeöffneten Augen (eigentlich auf den ihnen zugewandten Pferdekopf gerichtet) versinnlichen die beherrschende Macht des menschlichen *ϑυμός* über den Widerstand des in Größe, Kraft und Schnelligkeit überlegenen thierischen Wesens. Diese Macht scheint sich in dem fascinirenden Blick im Brennpunkt zu sammeln. Ebenso machtvoll nun, freilich in ganz anderem Sinn, wirkt beim David die unheimliche Energie der den Gegner fixirenden Augen. Sie verraten uns den an der Schwelle der That lauernden Vorsatz, sie eilen dem sicher treffenden Geschoß voran und weisen ihm den Weg.

In allem übrigen kann man sich den Contrast freilich kaum schneidender vorstellen.

Die Jünglinge des Quirinal sind jeder Zoll Göttersöhne, von gesteigertem, harmonisch idealem Körperbau, in frei einherstürmendem „Heldenschritt", im Haupt mit dem flammenden Locken-Nimbus, dem strahlenden Antlitz mit den sonnenhaften Augen unter der klaren, faltenlosen Stirne, dem lebhaft atmenden Mund.

Abstoßend berührt daneben die lauernde Haltung des Schleuderers, die hinterlistige Kampfweise, die naturalistische, doch unausgeglichene Präcision der noch nicht gereiften Körperformen, der Kopf mit der von den Haarlocken verfinsterten Stirn, der verbissene Mund. Immer wieder erscheint hinter dem glänzenden Marmor in dem von Erinnerungen großer Tage und künstlerischer Triumphe verklärten Gebilde: der toscanische Bauernjunge, auf bizarre Weise ins heroische gesteigert.

Michelangelo, dem man den Zug zum Colossalen zuschreibt, hat noch sechzig Jahre gelebt, aber nie wieder eine solche Colossalstatue geschaffen.

Politische Beziehungen

Die klugen Consuln der Wollzunft, als sie auf Verschönerung des Doms bedacht, diese Statue aufs Tapet brachten, hatten wohl kaum geahnt, daß der Beschluß über den Giganten in ihrem Hofe der Stadt Florenz ein unsterbliches Meisterwerk verschaffen werde. Der Eindruck der vollendeten Statue verrät sich in den Umständen, die man macht, als sie nun dasteht und der Ort der Aufstellung in Frage kommt. Man vergißt alsbald, wofür sie bestimmt gewesen war: dies ist eben ein Werk, das selbst über seinen Platz zu entscheiden hat. Man erinnert sich der politischen Deutung des alttestamentlichen Heros: er erschien nun als Symbol der „Verteidigung der Nation und der gerechten Regierung", eine Mahnung an ihre Gebieter. So sollte ihn der Künstler selbst gemeint haben. Die anfängliche Bestimmung für die nördliche Außenseite des Doms, am Kreuzarm, wo bereits zwei colossale Thonstatuen Donatellos als Vorsatz der Streben *(sproni)* untergebracht waren, wird ohne viel Einwendungen aufgegeben. Die allgemeine Stimmung weist entschieden auf die Errichtung im Palast der Signoria, oder daneben, in der Loggia der Prioren. Die Rolle des politischen Symbols erfüllte damals der Bronzedavid Donatellos im Hof; und vor dem Thor seit dem 21. December 1495 desselben Meisters Judith. Jetzt entdeckte man das Unpassende dieses *segno mortifero* als Symbol *(exemplum salutis publicæ cives posuere 1495* hatte man darunter gesetzt, zum Gedächtnis des Sturzes Pietros de' Medici) für eine Stadt, die Kreuz und Lilien im Wappen führt; sie erschien sogar ominös, da seitdem Unglück über sie gekommen war, Pisa verloren gegangen. Parteistimmungen mögen von Anfang an bei dem Projekt im Spiel gewesen sein. Betrachtet man diese zornumwölkte Maske, erinnert sich, wie selten Michelangelo sich sonst auf leidenschaftliche Motive einläßt, so scheint kaum zufällig, daß dieser David in sehr stürmischen Zeiten entstanden ist. Es fehlte damals nicht an modernen Goliaths.

Im Frühjahr 1501 war das neue republicanische Regiment zum erstenmal ernstlich bedroht gewesen. Caesar Borgia, der neue Herzog der Romagna von Papstes Gnaden, hatte das toscanische Land in Schrecken versetzt durch die Greuel seiner Banden, mehr noch durch den mitgekommenen Pietro de' Medici, den das Scheusal

Miene machte, den Florentinern aufzuzwingen. Er hatte zuerst einen Anschlag auf Bologna im Schilde geführt, dann freilich, unter dem Druck König Ludwigs, sich mit dessen Gebietern, den Bentivoglio vertragen, und nun zur Eroberung Piombinos aufgemacht; man hatte ihm den Durchzug gewährt. Er wollte den bestgehaßten Medici zugleich ausspielen zur Erzwingung jenes Compromisses, der ihm die Condotta (als Capitan general) für drei Jahre und 36000 Dukaten Sold verschaffte.

In der folge, während die Statue in der Opera der Vollendung entgegenreifte, hatte sich dieser düstere Horizont erfreulichst aufgeklärt. Am 22. September 1502 war dem klugen, maßvollen Pier Soderini das Gonfalonierat auf Lebenszeit übertragen worden. Am 18. August war der Borgia-Papst plötzlich hingerafft und sein Sohn Caesar wirklich zu nichts geworden, am 31. Oktober der Florenz geneigte Julius II. gewählt, und endlich der Tyrann, der den Florentinern lange den Schlaf gestört, Pier de' Medici im Garigliano ertrunken, am 28. December 1503. Dies Gefühl der Befreiung mag in jener Commission gewaltet haben, die am 25. Januar 1504 über die Aufstellung des Colosses beriet. Bei dem nächtlichen Transport der Statue (vom 13. bis 18. Juni) nach der Piazza waren Steine auf sie geschleudert worden, es hieß von Pallesken, ein Zeichen, gegen wen man die Spitze des Beschlusses gerichtet glaubte. Zwar verdiente die Haltung der Florentiner in jener kritischen Zeit kaum ein so hohes Symbol wie davidischen Heldenzorn in michelangelesker Interpretation[1]): doch für große Phrasen hat man in solchen Fällen immer die Überzeugung.

Das Gutachten der Dreißig

Am 25. Januar 1504, als die Statue fast fertig war, beriefen die Operai, auf Anregung der Consuln der Wollzunft, dreißig Meister zur Äußerung *(Parere)* über ihren Platz; es waren außer Bildhauern, Malern und Architekten, Miniaturisten, Juweliere, Goldschmiede, Uhrmacher und Gemmenschneider, Sticker und Zimmerleute, dazu die zwei Herolde der Signoria. Unter ihnen war auch

[1]) LANDUCCI sagt, man schäme sich ein Florentiner zu heißen, wenn man Florentiner mit einem Kerl, der keine drei *quattrini* wert, (dem Borgia) einen Vertrag schließen sehe.

Leonardo da Vinci. Ferner des Meisters Jugendfreund Granacci; Perugino, Filippino, Lorenzo di Credi und Andrea della Robbia, Sansovino, David del Ghirlandaio, Michelangelo der Vater Bandinellis, und Giovanni *piffero,* der Vater Benvenuto Cellinis, Simone del Pollaiuolo. Die Elite von Kunst und Kunstgewerbe war hier beisammen. Wenn die Chancen eines vernünftigen Beschlusses in gleichem Verhältnis stünden zu der Zahl kluger Leute, die zu beschließen haben, so wäre für den David aufs beste gesorgt gewesen. Nur der Zimmermeister Francesco Monciatti sprach sich dafür aus, man solle die Statue an den Platz stellen, für den sie von Anfang bestimmt war, obwohl er wußte, daß man schon ganz anderer Meinung geworden war *(poi che voi vi siete levato del primo obietto);* nur einer stimmte ihm bei. Die Maler Cosimo Rosselli und Sandro Botticelli waren zwar eigentlich auch für die Aufstellung am Dom, jedoch zur Seite der Treppe gegenüber dem Baptisterium: auf hohem Postament, und mit der Judith als Pendant. Dagegen schien der erste Araldo der Signoria, der die Votirung eröffnete und vielleicht die Meinung der Behörde vertrat, vorauszusetzen, daß die Aufstellung im Bereich des Palazzo ausgemachte Sache sei, nur ob im Hofe oder am Thor, schien noch fraglich. Aber als der Baumeister Julian von Sangallo, sonst auch für den Dom, auf das Bedenken hinwies, daß der Marmor nicht witterungsbeständig sei, und die Loggia vorschlug, schlossen sich ihm fast alle danach votirenden an, zum teil mit Verzicht auf ihre bisherige Ansicht, im ganzen zwölf, darunter Leonardo. Auch Sandro hatte die Loggia schon genannt. Julian riet, die Statue unter den mittleren Bogen zu stellen, oder an die Rückwand, in eine schwarze Nische, *in modo di cappelluzza.* Leonardo fügte noch hinzu: *con ornamento decente.* Der zweite Araldo, Angelo Manfidi, war auch hierfür, doch konnte er sich ein Amendement nicht versagen: damit die Statue nicht den Staatsceremonien im Wege stehe, sollte sie in den Bogen der Schmalseite nach dem Palast zu gestellt werden.

Welch ein Glück wär es gewesen für den David — seine Erhaltung und seinen Eindruck, wenn nun der Juwelier Salvestro del Lavacchio geschwiegen hätte. Er war für das Palastthor; als er aber sah, daß Julian alle überzeugt hatte, gab er der Sache die Wendung, „daß besser als jeder andere doch der Meister der Statue wissen werde, wo sein Werk hingehöre“, und ihm secundirte Filip-

pino: jener habe ja wohl am längsten über diesen Punkt nachgedacht. Und dagegen wußte man freilich nichts einzuwenden. Es scheint auch heute nicht klug, Michelangelo und die versammelte Kunstintelligenz der Stadt Florenz kritisiren zu wollen, allein wir haben ja gelernt, daß der beste Weg, den Verstand gescheiter Männer zu neutralisiren, ihre Vereinigung in Masse ist. Michelangelo erklärte sich nun für den Palast — wahrscheinlich hatte Salvestro im Einverständnis mit ihm und auf seinen Wink jenen Einwand erhoben; vielleicht reizte es ihn auch, einer Majorität die über den Platz seines David verfügen sollte, einen Strich durch die Rechnung zu machen. Er kam also auf die einige Stufen hohe *Ringhiera* vor den Palast, eine Art Tribüne, von der Magistratspersonen und Agitatoren zum Volk zu reden pflegten.

Die Folgezeit hat Julian Recht gegeben. Schon im Jahre 1527 wurde bei einem Tumult der linke Arm durch eine herabgeworfene Bank in drei Stücke zerbrochen. Der dreizehnjährige Vasari und Francesco Salviati waren dabei und retteten die Stücke; erst 1543 ließ dann Herzog Cosimo den Arm wieder ansetzen. Ein Unglück kommt selten allein, und so erhielt der David dreißig Jahre später als Pendant am Thore jene Gruppe, die eine Flut von Spottversen entfesselte, den Hercules mit Caccus, von Bandinelli. Längst war die Idee eines Gegenstücks von der Hand des Meisters angeregt worden; darum hat ihn Bandinelli betrogen. Am 1. Mai 1534 wurde dieser Hercules aufgerichtet, am 30. Oktober verließ Michelangelo Florenz für immer.

Nun mußte man für einige Jahrhunderte den David sehen gepaart mit diesem Rüpel. Der David scheint ihn zu streifen mit einem Blick der Verachtung, vor dem er zusammenschauernd sich abwendet.

Gegen den von Michelangelo beliebten Platz sprach auch, daß der Coloß durch die Masse der Rusticamauern des Palasts und ihre enorme Höhenentwicklung gedrückt wurde, so daß man seine Größe wohl mathematisch constatiren, aber weniger empfinden konnte. Auch sollte man die Statue eines Gottes oder Heroen doch nicht kahl aufs Pflaster oder an die Straße stellen, neben ihr profanes Gewühl. Sie verlangt ihren abgesonderten Bezirk mit angemessen geformten Schranken. Sonst kommt sie um die Hälfte ihrer Wirkung. Dies meinte damals wohl der Goldschmied Andrea, ge-

nannt *il Riccio*, wenn er sagte, wir sollten zu ihr kommen, und nicht sie zu uns. Sie gehört einer andern Welt an als die zu ihren Füßen lärmt.

Wie vorteilhaft architektonische Umrahmung für den David gewesen wäre, beweist der Eindruck, den der Gipsabguß im großen Renaissancesaal des Kensington Museums in London macht. Nirgends dürfte man wohl eine so gewaltige Empfindung seiner Größe verspüren. Der Coloß steht dort in einer Nische, die aus Abgüssen des Portals von S. Petronio in Bologna mit seinem Reliefschmuck hergestellt ist, und diese Nische bildet den Abschluß einer gewaltigen tonnengewölbten Halle. Auch das Zusammenwirken von Oberlicht und Gewölbeschatten giebt der Statue hier überraschendes Leben.

Da kann man sich überzeugen, daß die Loggia der Priori (ihr jetziger Name datirt erst seit 1541 von der deutschen Leibwache der Granduchi, den Trabanten oder Lanzi) eigentlich der providentielle Platz für den David war, der einzig würdige Rahmen des Colosses.[1]) Die architektonische Majestät des Meisterwerks Orcagnas hätte sich mit der statuarischen Wucht des David zu einem Akkord ohne gleichen verschmolzen, und die Michelangelo theuere Bedeutung als Staatssymbol blieb gleichwohl gewahrt. Man hätte ihm da die (gleichfalls unwürdig placirte) Victoriagruppe zugesellen können, mit den vier Sclaven der Boboligrotte zur Seite. Die Vittoria, ebenfalls in Florenz entstanden, war ein politisches Symbol aus späteren Jahren. Bei der jetzigen museumartigen Statuenbesetzung der Loggia sieht es aus, als sei der Hauptplatz leer geblieben, oder sein Inhaber entführt, wie wenn im Thronsaal bei versammeltem Hofe der Thron leer steht. — Der Coloß wurde also am 14. Mai aus der Opera fortgeschafft, vier Tage währte der Transport, erst am 8. Juni war die Aufstellung beendigt, am 8. September fand die Enthüllung statt.

Noch einmal bot sich Gelegenheit, nach drei Jahrhunderten, den begangenen Mißgriff wiedergutzumachen, als man nach dreißigjährigen Überlegungen schlüssig ward, den David vom Palazzo zu entfernen. Damals wurde gegen die Loggia ein Bedenken

[1]) Der Großherzog (Leopold II) sagte einst treffend zu Dupré: È un luogo bellissimo, come quello che colla sua grande arcata di mezzo inquadrerebbe quella magnifica statua. (DUPRÉ, Ricordi 1883 p. 263.)

lautbar, das von den Dreißigen des Jahres 1504 keinem eingefallen war: das ungünstige Licht. Im Grund der Loggia würde der obere Teil im Schatten des Gewölbes stehen, der untere Reflexlicht vom Marmorboden bekommen (eher modellirende seitliche Schatten). Aber man konnte sie ja vorrücken unter den mittleren Bogen, da hätte sie Himmelslicht gehabt. Man fürchtete auch für die übrigen Statuen, die sie vernichten würde. Doch was bedeuteten diese Nachteile gegen das was geschah.

Da also leidige Notwendigkeit angeblich die Entführung des David an eine geschützte Stelle verlangte, so wählte man, wie zu erwarten, die unglücklichste. Man versetzte ihn aus seinem lebendigen, historisch-monumentalen *ambiente* in das Herbarium eines Gipsmuseums, wo er sich ausnimmt wie untergebracht zum Zweck einer Restauration. Im allgemeinen war das freilich im Sinn des kunstwidrigen vielgestaltigen Triebs, die uns unbequemen Vermächtnisse der Vorzeit zu beseitigen, am liebsten und ehrlichsten durch Abbruch oder Modernisirung, in civiler Form durch Entfernung von dem Ort, für den sie gedacht und geschaffen, an irgend einen unpassenden, oder in die Magazine der Museen, wo sie dann statt zu Erbauung und Genuß, den Gelehrten zur Anregung ihrer Hirngespinste dienen.

Es war ein etwas sonderbarer, doch nicht unglücklicher Einfall der Florentiner, bei dieser Gelegenheit für das Verschwinden des David aus der Öffentlichkeit einen gewissen Ersatz zu schaffen durch Aufrichtung einer Bronzenachbildung an beherrschender Stelle, wie die Athene Promachos auf der Akropolis — bei San Miniato, ebenda wo Michelangelo später, im letzten Freiheitskampf, seine Verteidigungsbauten errichtet hatte — gegen dieselben Medici, denen einst das Stirnrunzeln des Goliathtöters gegolten hatte.

Einen sinnigen Vorschlag machte grade vierhundert Jahre nach jener Sitzung der Dreißig ein germanischer Bildhauer. Man solle eine genaue Copie des Originals auf mechanischem Wege herstellen, und diese an dem alten Platz aufrichten, zu gunsten der historischen Associationen. Wir besäßen dann also in Florenz Daviddrillinge: den echten in jenem Winkel der Academie; die Bronzenachbildung oben auf dem Berg; und an dem echten Platze einen Simili-Brillanten. Aber wer da von fern diesen Doppelgänger zu Gesicht bekäme, würde er nicht vielleicht mit Achselzucken, „eine moderne Copie!“ sich abkehren?

Der Bronzedavid

Die Arbeit an dem Bronzedavid schleppte sich hin bis zum Jahre 1504, unter öfterem brieflichen Drängen des Marschalls, späteren Herzogs von Nemours. Nach seinem Tode beschloß die Signoria, ihn einer anderen wichtigen Persönlichkeit, dem Secretär der Finanzen, Florimond Robertet, zu verehren. Was noch fehlte, ließ man im October 1508 durch Benedetto da Rovezzano ausführen. Der Secretär ließ sie aufstellen inmitten des Hofs seines Schlosses Bury bei Bourg. Hier sah man sie bis in die Mitte des XVII Jahrhunderts; aber in einer Ansicht Sylvestres von 1654 steht an ihrer Stelle ein Brunnen. Sie war nach Schloß Villeroy gewandert, wo sie noch lange von den französischen Bildhauern aufgesucht und studirt wurde: sie sei ihr Gewicht in Gold wert, sollen sie gesagt haben. Dann ist sie verschollen.

Nur zwei Dokumente besitzt man, die von dem Aussehen des zweiten David eine Vorstellung geben können: eine köstliche Federzeichnung, einst in Mariettes Besitz, neuerdings aus dem Nachlaß des Königs von Holland in den Louvre gekommen; und die winzige Wiedergabe in Ducerceaus Ansichten des Schlosses Bury, in *Les plus excellents bastimens de France 1579.*

Die Federzeichnung kann uns wohl eine Vorstellung geben, wie der große David geraten wäre, wenn des Künstlers Phantasie frei, uneingeschränkt durch Duccios Marmor hätte walten dürfen.

Der Marschall Rohan hatte eine Davidstatue verlangt *chome quello chè nella chorte della Signoria.* Und in Michelangelos Federskizze kann man beide Momente constatiren: den im Auftrag verlangten Anschluß an Donatellos Meisterwerk, und den bei allem was aus Michelangelos Hand hervorging, besonders wo ihm eines Anderen Werk vorstand, unfehlbaren abweichenden, stark persönlichen Accent. Übereinstimmend sind: die Nackheit (auch die Beinlinge sind weggelassen und der Hut); der Moment des Triumphes: er setzt ebenfalls das stark ausgebogene erhobene rechte Bein auf die Seite des abgeschlagenen Kopfs; in seine am Schenkel ruhende rechte Hand sollte das Schwert kommen, der linke Arm mit dem Schleuderstein ist in die Seite gestemmt; endlich stimmt die leichte Senkung von Blick und Kopf. Soweit die Übereinstimmung; dagegen ist nun im schärfsten Gegensatz zu dem ruhigen Wesen in dem Vor-

bild, der Affekt des Sieggefühls betont, wie es sich, nach der ungeheuren Anspannung der That über die Gestalt verbreitet, besonders herausfordernd ausgesprochen im Zurückwerfen des Körpers, bei vollem Einatmen.

Diese Zeichnung sieht ganz aus wie eine Uridee. Ihre Lebhaftigkeit ist nicht etwa ein „Fortschritt“ (!) gegen den Marmordavid: Das Motiv ergab sich lediglich aus der Situation. Doch könnte man es auch einem Moment *vor* der That anpassen.

Ducerceaus Stiche zeigen die Statue in Profilansichten. Sie steht auf einer Säule von fast gleicher Höhe in der Mitte des Hofs; in der einen *(du coste de lentree)* nach links gewandt; der rechte Arm ist fast horizontal ausgestreckt; in der anderen *(du coste du val)* ist der Oberarm mehr gesenkt, der Unterarm aber erhoben. Das Schwert ist nicht angedeutet.

Neuerdings hat man zwei Statuetten in Bronze bemerkt, die mit ihr zusammenzuhängen scheinen. Aber in ihnen ist die charakteristische Attitude der Federzeichnung völlig verwischt und wesentliche Momente sind verändert; auf keinen Fall können sie weitere Aufklärung über Michelangelos Werk gewähren.

Michelangelo hat der Stoff noch später beschäftigt: die Idee seiner Jugend regt sich wieder in dem Alternden. In der früher Apollo genannten bozza stimmt die Stellung der Beine, über dem Riesenkopf, mit der Federskizze, auch der am Körper ruhende rechte Arm, aber das Haupt ist umgewandt und der linke Arm über die Schulter zurückgebogen (was man auf das Greifen nach den Pfeilen deutete). Dies Motiv ist schwer verständlich; ohne die urkundliche Notiz würde man diesen David wohl für eine Variante der Gefangenen des Juliusdenkmals halten.

Der Carton

EIN überraschendes Erlebnis war es doch, aufregend für Michelangelo als Mensch und Künstler, als der Gonfaloniere ihm das Project eines Schlachtenbilds aus der Geschichte von Florenz — ein Werk der großen Wandmalerei — vorschlug: ein neues Blatt im Buch seiner Schöpfungen. Blickt man zurück auf die Reihe der Werke, so fühlt man wohl: es fehlte ihm bisher der providentielle Mann, ausgerüstet mit dem Vermögen, nicht: die Funken aus dem Stein herauszuschlagen, aber wohl: ein großes Feuer zu entzünden.

Und doch hatte er von seinem Wesen in den allerersten Anfängen eine Ahnung niedergelegt, wo er fast noch Knabe als der Meister der Zukunft sich angekündigt, eben weil er einmal in seine eigenste Bahn geworfen war. Fortan aber boten sich ihm nur Themen, die blos Teile seines Vermögens ins Spiel setzten, nicht immer die charakteristischen, die gefeiertsten Statuen jugendlich idealer Art zeigen die „Natur in Ruhe“. Wie anders würde sich dies Decennium gestaltet haben, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, einen ehrgeizigen prunkliebenden Despoten in seine mächtige Gestaltenwelt hineinzureißen!

Solche Betrachtungen drängen sich auf und beleuchten das merkwürdige Werk, das mitten in die stürmischen Jahre seines Übergangs von Florenz nach Rom fällt, mit dem seine Jugend abschließt, der vielgerühmte, untergegangene Carton.

Ein Blick auf dieses Werk, selbst in der Copie, giebt uns Aufschluß über das, was im Hintergrund geblieben war, um dann, bei günstiger Conjunktur, mit explosiver Gewalt zu Tage zu treten; da erscheint er wie ein seine Fesseln zerreißender Samson agonistes.

Der Carton war eine Leistung der Momentkunst, und eine unübertroffene. Es ist die Bewegung der menschlichen Gestalt in ihrer Blitzschnelle und Mannigfaltigkeit, — versinnlicht wie es nur ein souveräner Beherrscher des körperlichen Mechanismus vermochte. Eine unerhörte zeichnerische Offenbarung der durch stärkste Antriebe, Gefahr des Lebens, zu augenblicklicher Energie aufgeregten lebendigen Maschine, mit einer Kraft der Realisirung des Momentanzufälligen, die nimmermehr durch Naturnachahmung und Beobachtung, nur durch tiefes Wissen und die Macht gestaltender Phantasie zu erreichen war. Aber was hier die Künstler der Zeit elektrisirte, alte und junge, und mit Vergessen ihrer Eitelkeit zu Schülern machte: dies lag doch in dem Manne längst fertig, harrend auf ein *'Εγειρε*!

Es war also der Durchbruch eines gehemmten Triebs schaffender Potenz, der in dem merkwürdigen Werk zu Tage trat: in dieser Bereitwilligkeit seine eigenste Kunst zu verlassen, das Risico eines Monumentalgemäldes in Concurrenz mit dem größten Maler seiner Zeit zu wagen; in der Leidenschaft, mit der er die Schwierigkeiten des Problems sucht und bewältigt: in dem Erfolg endlich, der auch für ihn zu einer Selbstoffenbarung wurde; denn der Carton war ein Vorspiel der Riesenwerke, die die Folgezeit seines langen Lebens erfüllen.

Leonardo und Michelangelo

Ein außerordentlicher Zwischenfall mußte kommen, um Michelangelo zu einer Unterbrechung seiner bisherigen Arbeitsgewohnheiten zu bringen, nach einer durch nunmehr drei Lustren erfolgreich gepflegten Bildhauerei zur Wandmalerei zu verlocken. Das Auftreten eines Nebenbuhlers war es, das diese erstaunliche Wendung bewirkte. Im Widerspruch mit seinem wiederholten Bekenntnis, nach dem eben erlebten Triumph in der großen Plastik, beschließt er, in einem Frescogemälde sich mit dem gefeierten Landsmann zu messen. Und sein Ansehen, sein Primat war doch durch dessen Erfolge in keiner Weise gefährdet.

Die gewaltige, rätselhafte Gestalt Leonardos tritt also zum erstenmal in seine Kreise.

Leonardo war im Frühjahr 1501 nach fast zwanzigjähriger Abwesenheit am Hof von Mailand wieder in Florenz erschienen, als Michelangelo noch in Rom weilte. Dann kam seine Reise durch die Romagna im Dienste des Borgia (1502); im März 1503 kehrt er zurück, und nun finden sich die beiden größten Florentiner in der Vaterstadt einander gegenüber.

Es war auch das erstemal, daß Michelangelo einem Ebenbürtigen begegnete — bei der damaligen Ebbe großer Meister in Italien. Vergeblich scheint es nach Zeugnissen seines Eindrucks zu suchen, nach Äußerungen über einen Mann, dessen Bedeutung wenige seiner Zeit zu ermessen vermochten. Er hat ihn ohne Zweifel intensiv beschäftigt; wenn auch mit Widerstreben, wird er etwas vom Hauch seines Geistes verspürt haben. Aber Menschen seiner Art verraten ihres Herzens Meinung nicht in Urteilen und Zergliederungen; höchstens in den Werken kann man die Spuren des Contakts erraten: positiv und negativ: denn scheinbar in die gleiche Bahn gezogen, bringt sie das Fremde doch nur zu schärferem Ausdruck ihres Eigensten.

Leonardo war damals ein Zweiundfünfziger, dreiundzwanzig Jahre älter als Michelangelo. Vor zwei Jahren hatte er sich, in dem Carton der hl. Anna für die Serviten, in der Vaterstadt wieder eingeführt. Man hatte gehört von seinen Unternehmungen für den Mailänder Herzog; man wollte nicht unterlassen, seine Anwesenheit für die Stadt nutzbar zu machen; der Krieg mit Pisa führte auf ein Thema. Im Februar 1504 hatte er auf Soderinis Geheiß den Carton für die Schlacht bei Anghiari (1440) begonnen, gewonnen gegen den mailändischen Condottiere Piccinino. Davon hörte Michelangelo als er noch mit dem Abschluß der Davidstatue beschäftigt war. Der Gonfaloniere proponirte ihm ein Gegenstück, Condivi sagt: *a concorrenza di Lionardo.* Dreitausend Ducaten waren in Aussicht gestellt; er selbst sagt: *che mi parevon mezzi guadagnati:* „ich achtete sie halb gewonnen“ (an Fantucci, Januar 1524). Seltsamer Weise bringt Condivi die Arbeit erst nach seiner Flucht aus Rom (1506) zur Sprache, wo er sie wiederaufnahm und (im November) beendigte. Er wird wohl darüber etwas zurückhaltend gewesen sein. Am 28. Februar 1505 waren ihm 286 Lire für den Carton gezahlt worden. Seine Werkstatt hatte er aufgeschlagen im Spedale von S. Onofrio; das vollendete Werk ward in der *Sala del gran consiglio* des

Signorenpalasts aufgestellt, wo es 1510 als Sehenswürdigkeit aufgesucht wurde, *con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelangelo.*

Michelangelo ward also berufen, ein Pendant zu Leonardos Werk zu liefern; dieser Umstand wird auf die Arbeit von Einfluß gewesen sein.

Von der untergegangenen Schöpfung Leonardos, wenigstens ihrer mittleren Hauptgruppe, kann man sich nach dem Kupferstiche des Lucense und der von Gerhard Edelink gestochenen Zeichnung des Rubens eine Vorstellung machen. Aber noch tiefer in seine Absichten führt uns die Schlachtbeschreibung im Trattato. Sie giebt einen vollständigen Einblick in seine Fassung der Aufgabe, in den Reiz, den sie für ihn besaß. Es war das für die Italiener neue Schauspiel einer modernen Schlacht, — diese hatte, nach den harmlosen Tournieren ihrer Condottieren, die französische Invasion den Italienern eben mit der ganzen Gewalt ihrer Schrecken vor Augen geführt. Die Reise in der Romagna mochte seine Phantasie mit kriegsmäßigen Motiven befruchtet haben. Als Mensch war Leonardo diese neuste Evolution des Massenmords ein Greuel: *pazzia bestialissima;* als Künstler reizte sie ihn mächtig, durch ihre Neuheit, Besonderheit und Ausgiebigkeit, stofflich und malerisch, durch das Spiel der Kräfte und die optischen Wirkungen. Und nichts liegt ihm ferner als diese Schrecken zu mildern: er signalisirt sie aufs vollständigste: die Verzerrungen der Niedergeworfenen, den Gnadenstoß eines Verwundeten, die Agonie der Sterbenden; die Fußtapfen gefüllt mit Blut, die zerbrochenen Schilde, den mit Speeren und Schwertern besäten Boden, die über Leichenhaufen galoppirenden Rosse, — nicht ohne satirischen Anklang. Noch eingehender verfolgt seine Feder Züge, wie sie den Coloristen und Luminaristen beschäftigen: den Pulverdampf und aufgewirbelten Staub, der die Streiter bedeckt, den roten Schein des aufblitzenden Feuers, das unheimliche Helldunkel in das die Gestalten eintauchen, die dunklen Silhouetten auf hellem Grund, die in der Luft als Wölkchen durchschwirrenden Geschosse.

Auch in diesem Text spielen die Pferde eine Hauptrolle (den Carton nennt Albertini in seinem Memoriale: *Li cavalli di Lionardo):* die anstürmenden Schwadronen, Rosse ihre toten Reiter schleifend, die durchgehenden, alles durchbrechenden, niedertretenden Tiere,

die mit Fluten kämpfenden, die Reiter im Ringen um die Fahne, wo die Pferde centaurenartig von der Wut ihrer Reiter angesteckt, sich mit dem Gebiß anfallen; endlich die Führer der vorsichtig anrückenden Reserve.[1]) —

Angesichts derartiger Scenen erinnerten sich die Florentiner gewiß der Mailänder Reiterstatue, einst Anlaß seiner Berufung. Auch Florentiner, wie Pollaiuolo, hatten dabei concurrirt. Man sagte nun: das ist der große Pferdekenner, der Pferdebildhauer ohnegleichen.

Aber Michelangelo wird von diesen Wundern mit gemischten Empfindungen vernommen haben. Den Erfolg des Malers hätte er verzeihen können; über die Feuer-, Rauch- und Staubeffekte dieses Waffengetöses mochte er die Achsel zucken: aber jene wildbewegten Kämpfergruppen müssen ihn beunruhigt haben.

Dieser Maler hatte sich erkühnt (sogar als Nebenarbeit) die, technisch betrachtet, schwerste Aufgabe des Bildhauers, ein colossales Reiterbild in Erz zu unternehmen; gerühmt, es mit Jedermann aufzunehmen, in Marmor, Erz, Thon. Soderini hatte wiederholt mit Leonardo in Betreff des David verhandelt. Dabei aber sprach dieser geringschätzig von *seiner* Kunst, des Marmors, als sei sie ein Handwerk, *meccanicissima.* Michelangelo, der selbst nur in dieser einen Kunst competent sein wollte, betrachtete überhaupt die Vielseitigen, die Universalmenschen, mit Unglauben. Leonardos Statue war verunglückt, freilich durch Schuld des Zufalls. Aber er haßte ihn zu tief, als daß er eine andre Ursache als Incompetenz hätte zugeben können.

Vasari scheint diese Antipathie für gegenseitig zu halten: *Era sdegno grandissimo fra MAB e lui;* es fehlt auch im Trattato nicht an versteckten Anspielungen.

Welcher Streit von Eifersucht und Verachtung ihn durchtobte, das explodirte bei jenem Vorfall auf dem Platz S. Trinità. Er trifft da eine Gruppe Florentiner in Unterhaltung über einen Dantevers; Jemand grüßt ihn, Leonardo aber ruft: Michelangelo wird uns die Stelle erklären. Überrascht, Tücke argwöhnend, jedenfalls abgeneigt seinen großen Dante auf der Straße vor einem Haufen Spaziergänger zu discutiren, fährt er heraus: „Erkläre sie doch selbst, du Pferde-

[1]) Come si deve figurar una battaglia. TRATTATO L. II p. 94.

modellirer, der du eine Statue in Erz gießen wolltest und schmählich aufgeben mußtest! Und diese Tröpfe von Mailändern glaubten dir!" — Eine völlig unprovocirte Antastung seiner Künstlerehre, in groben Worten, von seiten eines Jüngern, vor vielen Zeugen; gegründet auf eine durch Scheelsucht verdrehte Thatsache — auf eine solche Invective, bedauerlich für den Angreifer, konnte Leonardo nur verstummen.[1])

Die Geschichte ist bezweifelt worden, aber eingestandenermaßen nur weil sie jedem Versuch der Beschönigung widersteht.

* * *

Diese Schlacht von Cascina scheint nun ein echter Originalhumor Michelangelos! Was wollten die Florentiner, als sie die Wände des Saals des großen Rats, 1497 umgebaut, mit Historien zu bedecken beschlossen? Denkmäler ihrer Großthaten, analog jenen Heldengestalten hoch zu Roß im Dom, des Niccolo da Tolentino, von Castagno, des John Hawkwood, von Paolo Uccello. In diesem Fall nun handelte es sich um einen Denkzettel für die seit 1494 abtrünnigen Pisaner, die eben zum Gehorsam zurückgebracht werden sollten. Als einst das ghibellinische Pisa ihre Schiffe mit Zoll belasten wollte, hatten die Florentiner den Handelshafen nach Palamon verlegt; so kam es (1362) zum Krieg.

Die epische Muse thut uns leid, wenn man von solchen Großthaten liest: Capponi verschmähte es, diese Gefechte zu schildern — als „nicht mit unseren Waffen erfochten", — wenn auch einige Freiwillige mitgezogen waren.[2]) Doch bot der Krieg einige brauchbare Episoden; auch war er noch in lebendigem Gedächtnis. An seine Anfänge erinnerte ein seltsames vergoldetes Holzbild im Dom, von Orcagna, Piero da Farnese, reitend auf einem Maulesel. Als ihm das Pferd unterm Leib weggeschossen war, hatte er das Tier aus dem Troß aufgegriffen, und von den Seinigen

[1]) GOBINEAU hat in seiner „Renaissance" p. 244 diese Feindseligkeit gegen Leonardo in sein Conterfei Michelangelos verwoben. „C'est l'homme le plus faux que je connaisse et en fait de politesses bavardes on ne saurait rien lui apprendre. Toutes ses paroles sont mielleuses comme sa peinture . . . L. porte en lui une âme raffinée, et non pas franche et forte . . . Il me déteste."

[2]) FIL. VILLANI, Cronica L. XI cap. 97. GINO CAPPONI, Storia di Firenze I, 265 ff.



Die Schlacht von Cascina

Nach der Grisaille in Holkham Hall

im Stich gelassen, durch persönliche Bravour die Wendung herbeigeführt.

Die Schlacht von Cascina (am 31. Juli 1364) war für damalige Verhältnisse immerhin von Bedeutung. Den Pisanern ist gelungen, aus der Lombardei eine Truppe krieggehärteter Briten, die Compagnia Bianca des John Hawkwood (Aguto) anzuwerben, die im französischen Krieg geschult, nach dem Frieden von Bretigny (1360) beschäftigungslos waren. Ihr Condottiere hatte eine Überrumpelung des Lagers vorbereitet; aber der wachsame Manno Donati war aus dem bestürmten Lager dem Feind in die Flanke gefallen; deutsche Ritter unter dem Grafen Enrico hatten die Deroute entschieden. Der Sieg überraschte die Florentiner (*non pensata nè cercata ma piuttosto recata,* sagt F. Villani). Er wurde triumphmäßig gefeiert, — man zählte tausend Tote, zweitausend Gefangene. Ein Fest des hl. Papstes Victor wurde als guelfischer Ehrentag dem Kalender eingeschaltet.

Vielleicht nun war eben dieser Donati, der Eroberer und Zerstörer Livornos, zum Helden des Gemäldes erkoren. Am Tage vor dem Überfall Agutos hatte er, um den bedenklichen Zustand des Lagers und der Disciplin, in der Nähe jenes „alten Fuchses“, der Armee und ihrem fieberkranken Capitano Pandolfo de' Malatesta vor Augen zu demonstriren, einen Scheinalarm in Scene gesetzt. Mit dem Ruf *Noi siamo perduti* war er durchs Lager gerannt. Wie groß die Gefahr gewesen, zeigte sich, als Aguto bald wirklich unvermutet vor dem eilig befestigten Lager erschien.

Bei dieser Gelegenheit erzählt nun der Chronist, wie am glühenden Julitag die Soldaten sich zerstreut hatten, *e quale si bagnava nell' Arno.* Die Sonnenstrahlen, der aufgewirbelte Staub spielten im Plan des Angreifers eine Rolle.

Diese paar Worte hätten nun wohl kaum bei Michelangelo die Vorstellung eines malerischen Hauptmotivs ausgelöst, wenn das Motiv des Alarms nicht vorher schon den Künstler beschäftigt hätte. Bekannt ist die Beliebtheit der Rittergedichte, sogar in den Schulen, wo z. B. der junge Rafael da Montelupo den Morgante Maggiore vorlesen hörte, nachschrieb und mit Zeichnungen verzierte. Eine classische Stelle dieser für Lorenzo verfaßten Dichtung war der Überfall von Roncesvalles im XVI Gesang, wo Roland das Lager mit großer Furie und dem Ruf *Arme Arme* erschreckt, also daß das

Getöse der Drommeten an den jüngsten Tag erinnert; das stürmische Zusammenpacken der Waffen, eilige Sich rüsten wird da abgemalt.

Schlachtstücke sind in dem unkriegerisch gewordenen Italien des Humanismus selten — die bizarren Tafeln des Paolo Uccello berühren uns wie vorweltliche Curiositäten. Doch hat es sich in der Fülle der Zeiten, um des Jahrhunderts Wende, gefügt, daß den vier Größten je einmal in ihrem Leben diese schwere und dankbare Aufgabe zufiel. In interessanter Weise spiegeln die weltberühmten Bataillen von Cadore, Anghiari und Ponte Mivio, Naturell und Geistesart ihrer Urheber, obwohl leider keine im Original erhalten ist. Welche Contraste!

Tizian gab das treue Bild einer Action der Gegenwart, die der Zufall in seine Nachbarschaft gespielt hatte, concipirt an Ort und Stelle, nach Erzählungen der Augenzeugen, mit ächtem Accompagnement einer Naturkatastrophe in den Dolomiten; — eine großartige Illustration. Raphael erfaßt in antikisirendem, welthistorischem Stil seine Kaiserschlacht, im kritischen Höhepunkt einer unaufhaltsamen vordringenden Massenbewegung — dank seiner objectiven Natur auf der Höhe des Gegenstands. Dagegen wollte der Humor des Schicksals, daß sein gewaltiger Nebenbuhler, in heftigem Widerspruch gegen Leonardos phantastisch romantische Vision, auf die entgegengesetzte Seite gedrängt wurde, mit der trivialsten Anecdote, die in den Kriegschroniken zu finden war. Michelangelos Werk bezeichnet also, wunderlich genug, in dieser Gruppe das realistische Extrem.

Er war anfangs wohl ganz auf Soderinis Intention eines Gegenstücks zu Leonardos Reitergefecht eingegangen. Es ist bei ihm nichts ungewöhnliches, in seiner impulsiven Art, eilig mit dem nächstliegenden zu beginnen. Diese Urskizze wird freilich, sobald er Athem schöpft, zurückgestellt; eine zweite, persönlichere Idee geht ihm auf; von jener bleiben kaum noch Spuren.

Zu den Bestandteilen jenes ersten Anlaufs gehörten also Reiterkämpfe. Er selbst hat wahrscheinlich Condivi erzählt von „zahllosen Soldaten, die zu Roß kämpfend die Action eröffnen“ — *infiniti combattendo a cavallo, cominciare la zuffa.* Diese Cavalleriegefechte fehlen in unseren Generalskizzen, sie finden sich aber in kleinen Originalzeichnungen, darunter ein Blatt mit dem Entwurf zur Matthäusstatue, mit der er gerade auch beschäftigt war.

Man sieht hier doch, er hat sich wirklich einmal in die Furie einer Reiterattacke versetzen wollen. Reiter in vollem Lauf anstürmend, über Gefallene wegsetzend, einhauend, von Lanzenträgern angegriffen; hoch sich aufbäumende Rosse und gestürzte, die sich mit dem Gebiß anfallen: dieser Zug hat ihm so eingeleuchtet, daß er sich nicht versagen kann, Leonardo mit einem kleinen Plagiat sein Compliment zu machen.

Solche Motive waren nun anfänglich gewiß bestimmt als Kern und Thema der Haupt- und Centralgruppe. Aber es däucht uns er sei hier durch die Concurrenz doch etwas aus seiner Bahn gelenkt worden. Die geregelten Bewegungen der Reit- und Fechtkunst empfand er als Schranke, wie überhaupt die nach außen gerichteten, statt in sich selbst verlaufenden. Er hat ja, nach jenem Handgemenge mythologischer Urzeit, nie wieder eine Kampfscene gemacht: wenn man die auf den Medaillons des sistinischen Gewölbes ausnimmt. Als er nun aber der Sache näher rückte, da mag er doch das Bedenkliche dieses Duells mit Leonardos eigensten Waffen gemerkt haben. Was war hier alles aufgeboten von Wissen, Phantasie, malerischen Werten.

Von Zweifeln belästigt, grimmig mit sich zu Rate gehend, trifft er auf jene Anecdote von den Badenden bei Villani, sie wird zum zündenden Funken. Die Aufgabe ist da in ein Gebiet versetzt, wo er sich mit dem Rivalen kaum begegnet, dieser ihm nicht zu folgen vermag. Solche Scenen hatte er wohl im Sommer am Arno oft beobachtet: nackte Männer in den mannigfaltigsten, blitzschnellen Bewegungen.

Das war nun freilich eine ganz genrehafte Episode; in den Händen jedes andern wäre sie ein Fiasco geworden. Aber für Michelangelo hatte sie den Reiz des Paradoxen. Das wesentliche Attribut eines Schlachtstücks war die Erweckung hoher stolzer Emotionen durch Thaten der Kühnheit und Glanz des Erfolges. Statt dessen hier das Ergötzen an dem fast komischen Tumult eines erschreckten Soldatenhaufens. Aber doch noch einiges mehr, zunächst bei den Kennern, doch auch bei der Menge. Er weiß, er verfügt über etwas, das den Phantasiereiz, den Universalismus des Gegners zu glänzendem Plunder herabdrücken soll. Trotzig setzt er sein Atout, das jenen Zauberer matt machen soll. Wie sein David mit dem gemeinen Kieselstein den schwergerüsteten Riesen zu Boden streckte.

Die erhaltenen Entwürfe

Ein umständliches, Selbsttäuschungen ausgesetztes, aber unwiderstehliches Unternehmen, Klarheit zu schaffen über ein längst untergegangenes Werk, das doch nach dem Urteil seiner Zeitgenossen eines der bedeutendsten seines Urhebers war und großen Einfluß auf das beginnende Jahrhundert gehabt hat. Die Hilfsmittel zu dieser Reconstruction sind ziemlich reich, aber in ihrem Gebrauch gehen die Gelehrten weit auseinander. Teils sind es unanfechtbare große Originalzeichnungen zahlreicher Einzelfiguren,[1]) teils Skizzen des werdenden, endlich eine Copie des fertigen Ganzen. Diese sind sämmtlich angefochten worden, und wechselnd gegen einander ausgespielt. Daraus müßten wir uns also eine Vorstellung von dem Werke bilden. Sein oder Nichtsein — das ist hier die Frage.

Die drei Reproductionen des Ganzen sind: eine kleine Kreideskizze der Uffizien; die Federzeichnung der Albertina in Wien und die Grisaille im Besitz des Earl of Leicester zu Holkham. Diese galt bis 1878 für eine im ganzen zuverlässige Copie des Cartons, wenigstens des Kerns, wurde aber dann verdächtigt auf Grund und unter dem Eindruck der neuerdings entdeckten Skizze No. 2, bis nach Verlauf eines Menschenalters der Eindruck ihrer Authentie wieder die Oberhand bekam, wo dafür No. 2 der Verdammnis übergeben wurde.

Zur rechten Stunde hatte Bastian da Sangallo eine sorgfältige Copie des Cartons angefertigt und nach dessen Verschwinden eifersüchtig verwahrt, auch auf Zureden Vasaris ein Chiaroscuro in Ölfarben darnach hergestellt, das der König von Frankreich erhielt. Da er aber doch wohl seine Copie behalten hatte, so kann, bei der hohen Schätzung des Werks, dessen Stücke man nach Condivi wie eine *Cosa santa* hütete, Jemand eine Wiederholung der Grisaille gewünscht haben, und eine solche wäre das aus dem Palazzo Barberini nach England verkaufte Ölgemälde. Es wurde allgemein bekannt durch den trefflichen Stich Z. Schiavonettis, 1808.

Wir verdanken demnach die Anschauung des untergegangenen Werkes Michelangelos demselben pietätvollen und bescheidenen Be-

[1]) Von Wilhelm Köhler mit kritischer Sorgfalt zusammengestellt.



Entwurf zum Carton

Kreideskizze der Uffizien

wunderer seiner Compositionen, von dem auch die Skizze des Juliusdenkmals vom Jahre 1513 herrührt; mit der jene das Schicksal der Anfechtung teilt.

Denn die Kenntnis des Schlachtcartons ist während des neuerlichen Aufschwungs der Michelangelostudien einigermaßen verdunkelt worden durch dieselbe Kunst, als deren Beruf sonst gilt, die Gestalt des Verkannten und Entstellten ans Licht zu ziehen. Da möchte man die Geschichte kritischer Thaten und Entgleisungen in zwei Perioden teilen, der Suggestion und der sich erholenden Widerstandskraft. Jene beherrscht der Eifer zu erklären, daß man von der Verurteilung wisse und mitmache, bei Gefahr der Rückständigkeit und des Rechts mitzureden; in der zweiten kommt dann, nach Ablauf der Selbsttäuschung der reine Eindruck wieder zu Wort.

Eine Präsumtion zu gunsten dieser Generalskizzen konnte aus dem Umstand entnommen werden, daß jene sicher echten Einzelfiguren in ihnen in treuer Wiederholung erkennbar waren. Wären sie von fremder Hand nach Gutdünken zum Aufbau eines unechten Ganzen verwandt worden, so würde der Mißbrauch zweifellos in die Augen fallen. Dagegen könnten die sachlichen und formalen Qualitäten eines Originalentwurfs Michelangelos, die Spuren seiner eigenartigen Compositionsweise, schwerlich zu verkennen sein. Wie sollte jemand auf die Keckheit und Thorheit verfallen, die zu jener Zeit noch bekannte, von zahlreichen Künstlern studirte Composition nach seinem Verstand verbessern zu wollen? Gleichwohl war es der Dialektik eines von der Entdeckung jener freilich echten Skizze berauschten Kritikers gelungen, das Holkham-Gemälde, in dem die definitive Gestalt erhalten ist, zu verdächtigen. Und so hat die Wissenschaft die Verehrer Michelangelos und das kunstliebende Publicum für ein Menschenalter in Genuß und Verständnis dieses Meisterwerks gestört. Das Signal zum Rückzug gab dann derselbe Michelangelokenner, der die demselben Aristotile zu verdankende Skizze des Juliusdenkmals in einem Prachtwerk für eine idiotische Fälschung erklärte.

Die beiden anderen, abweichenden Skizzen, auch eine große Zahl jener echten Figurenelemente enthaltend, nur in verschiedenen Zusammenstellungen, als Erfindung von Copisten schwer begreiflich, müßten dann als Versuche des Meisters zur definitiven Redigirung der Composition betrachtet werden. Und diese Annahme bestätigt

sich auch, wenn man in den wahrscheinlichen Werdegang des Werks einzudringen unternimmt.

Danach dürfte nun wohl die Skizze der Uffizien ein erster Anlauf des Künstlers sein, den gewählten Vorgang sich nach frei malerischen Gesichtspunkten zu gestalten, noch ohne Rücksicht auf die Placirung des Werkes. Die Federzeichnung der Albertina wäre ein neuer Ansatz, eine Umformung der Handlung eben aus dem Gesichtspunkt ihrer decorativen Bestimmung.

Michelangelo, aus der Bildhauerpraxis geneigt, seine Gebilde ohne Rücksicht auf ihren Platz zu gestalten, hätte auch hier zuerst nur die lebendig wahrscheinliche Vorführung einer Alarmscene beschäftigt. Die Skizze der Uffizien zeigt uns den ersten Niederschlag dieser Phantasiearbeit. Es ist das Bild einer Panik, mit dem Gedränge und der Monotonie solcher Massenbewegungen. Die Flüchtigkeit des stumpfen Kreidestrichs verrät, daß ihn nur dieser Massenzug interessirt. Er füllt damit die linke Seite des Blattes. Nach dem Punkt, von dem der Alarm ausgeht, weist der hochausgestreckte Arm der Rückenfigur am oberen Ende (von ihr ist eine meisterhafte Federzeichnung in der Casa erhalten). Den Beginn der Bewegung bezeichnet der aus dem Strom emporklimmende Soldat; den Fuß auf das steile Ufer setzend, ist er im Begriff sich aufzuschwingen.

Solche malerische Figurenknäuel begegnen auch sonst in den allerersten Eingebungen seiner großen Compositionen, der Ehernen Schlange, des Weltgerichts.

In auffallendem Contrast mit diesem Massensturm zur linken ist die rechte Seite des Blattes nur sehr schwach besetzt. Ganz deutlich ist blos eine Gruppe: des stark vorwärts gebeugten, vordringenden Manns, dem zwei unten am Ufer sitzende sich zuzuwenden scheinen. Dieser Krieger, aus dem Hintergrund herbeieilend, ist die Person, die den Alarm veranlaßt, die Causalität jenes wilden Gedränges. — Die Leere der rechten Seite verrät, daß die Weiterführung abgebrochen wurde; der Grund liegt auf der Hand.

Im Sturm des Entwerfens war er etwas unbedacht vorgegangen. Die Mehrzahl der Componenten jener Hauptmasse präsentirt sich von hinten gesehen, der Erreger des Alarms aber war statt an die Spitze und ins Centrum, abseits jener Masse zu stehen gekommen. Vor allem aber zog es ihn, die Motive klar und abschließend durchzuführen.



Entwurf zum Carton

Federzeichnung der Albertina

Bisher hatte der Maler das Wort geführt, jetzt melden sich Bildhauer und Architekt. Diese Wendung führt uns die unschätzbare Skizze der Albertina vor. Er erinnert sich seines Auftrags — den feierlichsten Raum des Staatspalastes mit einem Denkmal florentinischer Großthaten zu zieren. Von diesem monumentalen Plan war die Alarmscene nur ein Teil, wenn auch der Hauptteil; bestimmt die untere Wandfläche, als Vordergrund einer größeren Bühne, einzunehmen.

Wir kennen seine Weise, solche ihm überlieferte Flächen zu teilen, sich durch eine gemalte architektonische Scheingliederung ein Rahmenwerk zu schaffen, für Scenen und gemalte Statuen verschiedener Bedeutung und Größe.

Leider ist in der Albertina-Skizze nur ein Ansatz enthalten, aber er genügt, die Gesammtanlage nachzuconstruiren.

Die obere Hälfte der Wand ordnet sich in drei Teile. Der zur linken zeigt zwei übereinandergestellte Tafeln, deren Inhalt flüchtig skizzirte Gruppen nebst Aufschriften angeben: es sind mit der politischen Bedeutung des Hauptgemäldes in Einklang stehende Scenen legendarisch-biblischer Vorzeit: der heilige Georg mit dem Drachen, die Predigt des Täufers, des florentinischen Stadtpatrons. Gewissermaßen das Thema des Cartons, in symbolisch kirchlicher Fassung.

An diese Tafeln schließt sich ein reichverziertes, gegiebeltes Tabernakel, gewiß bestimmt für eine Statue: Nebenstatuen an den Pfosten sind angedeutet.

Denkt man sich dies Schema an der rechten Seite wiederholt, so bleibt als drittes Feld der Raum der Mitte. Hier ist man auf Vermutungen angewiesen.

Die Erinnerung der Autoren, Condivis, sprach von Episoden der an den Alarm sich schließenden Gefechte, von denen Spuren in jenen Federzeichnungen vorliegen. Für diese *infiniti combattendo a cavallo,* im Begriff den Kampf zu eröffnen, wäre nun freilich der Platz, auch bei Fernsicht der Schlacht, zu knapp geraten. Aber man könnte sich da, in der Mittelaxe des Ganzen, die Hauptfigur: die Erscheinung des Helden der Geschichte denken, des alarmirenden Marino Donati. Auf dem Holkhamgemälde steht in dieser Linie jener vordringende Rufer mit der Lanze, in der Albertinaskizze ist ebenda ein Platz leer gelassen.

Mit dieser von umfassenden Gesichtspunkten ausgehenden Gliederung des Ganzen ergab sich aber auch eine Umformung der Alarmscene. Der bildhauerische Geist regt sich. An Stelle der Massenbewegung, tritt eine statuarische Durchbildung der einzelnen Figuren und Gruppen, in reliefartiger Aneinanderreihung, in einer Linie, freilich zunächst etwas frostig neben jenem aufgeregten Getümmel. Eine Menge Motive waren dort blos angedeutet, die er nun zur Geltung bringen möchte. Zeugnisse dieser Arbeit sind die großen Federzeichnungen und jene Stiche, die Marcanton nach solchen anfertigte, die selbstständigen Bildwert zu besitzen schienen.

Die oblonge Form römischer Sarkophage paßte zu dem am Uferrand sich abspielenden Vorgang. Dieser gliedert sich in zwei Hälften, die durch drei hoch aufrechtstehende Gestalten, an den Seiten und in der Mitte, begrenzt werden, wie Pfeiler. Motive des Sichrüstens ergaben diese festen Posen inmitten des Tumults. Zwischen ihnen sind die alarmirten Krieger, elf an Zahl, angeordnet, links die am Ufer emporklimmenden und ihre Helfer, rechts die nach dem Kampfschauplatz aufbrechenden. Daher die ungleiche Höhe der Scheitellinie.

Es ist als wolle er, im Gegensatz zu Leonardos Wirbelbewegung seiner Reiterschar, den Bildhauer markiren; man denkt an jenen Centaurenkopf seiner Anfänge. Aber Michelangelo hat bei ersten Entwürfen auch sonst oft an früheres angeknüpft; die erfindende Kraft kam erst nach und nach in Bewegung. Doch im einzelnen, in den Motiven der elf Krieger ist bereits alles so festgestellt, wie es im fertigen Werk vorliegt. Die aus der Situation gefolgerten, charakteristischen, sind bereits vorhanden, alle successiven Momente der Action repräsentirend, kauernde, liegende, kniende, sitzende, laufende, hilfreiche Figuren, in Richtung nach vorn, hinten und den Seiten, nach oben und unten. Es blieb nur übrig, sie schachspielermäßig zu versetzen, in Zusammenhang zu bringen.

Unterhalb der Reihe, eigentlich in der Luft schwebend, fällt auf die Figur eines am Boden sitzenden, der den Strumpf über das nasse Bein zu ziehen sucht: er hatte in der Hast des Skizzirens vergessen, ihm einen Platz zu reserviren.

Seitdem die Copie in Holkham wieder zu Ehren gekommen war, hat man freilich ihr Verhältnis zur Albertina-Skizze umkehren wollen; diese sei eine Auflösung jener Composition durch einen

dünkelhaften Dunkelmann. Dazu würde freilich ein besonders hoher Grad von Dummdreistigkeit gehören; von Thorheit, die eine meisterhaft durchdachte Gliederung verkennt, auftrennt und die Fetzen beliebig aneinander heftet; von Dreistigkeit, die dem ersten Bildhauer der Zeit das Exercitium corrigirt. Man mußte dann die feurige Hast dieser Figurenabbreviaturen für raffinirte Imitation eines Fälschers erklären. Das geübte Auge wird jedoch in ihren mit treffsicherer Hand hingeschleuderten Linien das Tempo des Erfinders erkennen, den Drang der inspirirten Minute, die Hand des Mannes, der das Motiv erzeugt und im Kopfe hat. Der Copist, der diese höchst eigenartigen, unerhörten Motive von außen empfängt, würde schwerlich die Unbeholfenheit des Nachahmers verleugnen. —

Dies Arrangement erschien, formal betrachtet, einwandfrei: Jedermann würde sich beifällig geäußert haben: er aber entdeckte darin eine Kette von Mängeln, einige aus Übereilung, andere aber in der Anlage.

Fortbildungen einer Erfindung pflegen sich meist erst anzumelden nach vorläufiger Ausführung — nicht blos weil man seine Schöpfung erst dann räumlich vor sich sieht, mehr noch weil vorher der productive Drang des Phantasiebilds die Bedenken zurückhält.

Diesen Umgestaltungsprocess — dessen Ergebnis der definitive Carton — enthüllt uns die Vergleichung der Federskizze mit der Copie des Aristotile. Die Mängel waren sachlicher und formaler Art.

Zuvörderst bemerkt man die Vermehrung des Personals von 14 auf 19, und diese fünf Krieger waren bestimmt eine empfindliche Lücke der Darstellung auszufüllen. Es fehlte jede Andeutung des Ausgangspunkts des Alarms: des Führers und seiner Begleitung. Hatte er ihn vergessen? In dem doch gerade der militärische Sinn des Vorgangs zum Ausdruck kam? Nein! In der Mittelaxe der Skizze bemerken wir jene leere Stelle. Diese war bestimmt für jene uns aus dem Blatt der Uffizien erinnerliche Hauptfigur. Vielleicht war in der Hast der Niederschrift sein Platz in der Mitte zu knapp ausgefallen. Zudem durfte der Held der Geschichte doch nicht isolirt, nicht ohne Gefolge erscheinen, und auch die entscheidende Wirkung seines Auftretens mußte angedeutet werden.

So finden wir denn im Centrum des Cartons von Holkham diese Figur mit vorgestreckter Lanze wieder, in das Getümmel eindringend

mit dem Ruf *Noi siamo perduti!* Er ist als Führer und bewegende Kraft bezeichnet durch die begleitenden Posaunenbläser, die jenen Ruf accompagniren; und durch die nach dem Hintergrund gewandten Lanzknechte welche, bereits dem Commando folgend, den Kampf eröffnen. Der eine mit lautem Ruf zur Nachfolge nach dem Schauplatz des Gefechts eilend, der andere mit hocherhobener Lanze einen Angreifer abwehrend. Weiter unten weisen zwei Männer auf die Wirkung des Alarmsignals in die Ferne. Sie wurden aus den Reihen rechts und links entlehnt; formal bilden sie die Schenkel eines Dreiecks, dessen Scheitel der Führer. Der Eine am Uferrand sitzend, eben aus träger Ruhe aufgeschreckt, dreht sich nach dem Alarmirer um; der andre, einen Ertrinkenden gewahrend, will sich kopfüber in den Fluß stürzen. Um für diese Gruppe Platz zu gewinnen, wurde die triviale Figur des Mannes mit dem Strumpf aus der centralen Stelle entfernt und nach rechts abgeschoben.

Man sieht, es war ein Zusammenwirken darstellender und formal compositioneller Faktoren, das bei dieser Umgestaltung der Urskizze waltete. So wurde aus einer lockeren Kette von freilich kaum verbesserlichen Einzelmotiven mit der äußerlichen Gliederung durch die Standfiguren ein organisches Ganze, das sich selbst wieder aus kleineren, geformten Ganzen aufbaut, in einer durch den Schein des Zufälligen verschleierten, doch fühlbaren Gliederung. Die Formirung pyramidaler Dreigruppen ist der Schlüssel der vorgenommenen Umstellungen, mit der nun der Schlachtcarton vollendet, unverbesserlich dastand.

Die neuhinzugekommene Centralgruppe mit dem Führer gab hier das Vorbild. Ihr schließen sich zwei Seitengruppen an. Die zur rechten entstand durch Verbindung des den Bündel im Arm davoneilenden (in der Stellung des borghesischen Fechters) als Scheitelpunkt, mit dem Alten (auf der Skizze in der Luft schwebend) und dem am Boden ausgestreckten Späher.

Am interessantesten aber zeigt sich die Schachspielerkunst dieser Construction in der Gruppe zur linken, deren glücklicher Aufbau Marcanton zu seinem Kupferstich reizte.

In der Federzeichnung sieht man ihre drei Gestalten, und dazu eine vierte, in zufällig lockerer Aufreihung. Indem er nun die Figuren des am Ufer aufsteigenden und des nach dem Ertrinkenden hinabreichenden aneinanderrückt, ergeben sich wieder zwei Schenkel

eines Dreiecks, dessen Spitze der in die Ferne weisende Greis markirt. Der störende vierte (der Kauernde) wurde in die Centralgruppe versetzt. Bei der Umstellung ergaben sich aber zwei lotrechte Linien, dicht an einander: ein herabhängendes Bein und der hilfereichende Arm: diese fatalen Parallelen zu beseitigen, erlaubte sich Michelangelo, der ja linkshändig war, des Mannes linken Arm in Action zu setzen. Er gewann so Abrundung und Verschluß jener Gruppe nach rechts. Der Wiener Gelehrte meinte, der linke Arm stamme aus dem Stich Marcantons, der die Umzeichnung der Vorlage für seine Platte vergessen habe; eine seltsame Vergeßlichkeit bei einem solchen Praktiker im Kupferstich! der Fälscher aber habe den Stich gedankenlos copirt.

Dies neue Ganze war nun freilich von dem ersten Entwurf bis zur Unkenntlichkeit verschieden.

Es hatte den Vorzug plastischer Tiefe, innigen Zusammenhangs, und der Durchdringung pulsirender Bewegung, endlich einen gefälligen Gesammtumriß.

Indem jene sich rüstenden Krieger, Standfiguren, ihrer Karyatidenfunction enthoben werden und nach hinten zurückgeschoben, indem dann an die Enden nach innen geneigte Figuren versetzt werden, treten an Stelle des lotrechten Abschlusses schräge Linien, gebildet durch den am Ufer emporklimmenden links und den forteilenden rechts, Schlußlinien also, die mit den Köpfen der sechs Stehenden am oberen Rand der Composition den Umriß einer abgestumpften Pyramide oder einer Lunette geben. Sie enthält nun drei horizontale Schichten, in die mittlere fallen die drei Scheitelpunkte jener Pyramidalgruppen.

Die formende Kraft hat sich der Atome bemächtigt, die chaotisch wogende Masse in die Grundform eines regelmäßigen Gebildes (*artifiziosissimo* nennt es Condivi) gegossen, das doch nicht jenen Schein des Zufälligen verliert, der zur Temperatur einer Panik gehört. Ein Zug der Sammlung geht nach rechts, wo die Führer, die Rufer zum Streit, die Posaunenbläser ragen: hier ist der Kopf des lebendigen Ganzen, während jene Kletterer *(grimpeurs)*, nach denen man das Bild benannte, am linken Ende, den Anfang bezeichnen. Durch diesen Zug nach rechts ergab sich eine Ungleichheit in der Dichtigkeit der Figuren (auch ein Einwand!). Horizontale Schichten schließen das Ganze ein: die knienden,

sitzenden, vorgebeugten Figuren des Uferrandes, als Podium: die Scheitellinien der obersten Reihe Köpfe als Kranzgesims.

Dächte man sich das Holkhamgemälde einem mit dem Zusammenhang dieser Entstehung und dem Urheber unbekannten Kunstfreund vorgelegt, ich glaube, er würde ohne Zögern erklären, daß dies Werk von einem Bildhauer herrühren müsse. Von einem Künstler, der gewohnt ist, Einzelfiguren zu erfinden und auszuführen, den statuarische Motive allein interessiren. Er würde vielleicht sogar herausfinden, daß das Bild aus der Zusammenfügung solcher isolirt concipirter Figuren entstanden sei, die er, ziemlich unverändert, auf mehr oder weniger geistreiche Art verbunden habe. Ein Gegenstück zu der umgekehrten Beobachtung in der alten Kunst, wo Figuren aus großen Compositionen, ein Apoxyomenos, der sterbende Fechter, Jahrhundertelang durch die Welt gegangen sind, ohne Ahnung ihrer Herkunft. Eine echt plastische Figur hat diese Kraft der Sonderexistenz.

Dieser Zug wäre ein Indiz zu gunsten der Authentie der Holkhamtafel. Wer mit Michelangelos Leben bekannt ist, würde sogar noch weiter behaupten können, daß er nur an diesem Zeitpunkte so etwas gemacht haben könne, an der Schwelle seiner Rückkehr zur Malerei. Wenige Jahre später hat er in der Sintflut ein ganz ähnliches Thema in malerischem Geiste durchgeführt; als freie Massenbewegung, verteilt über ein ausgedehntes Terrain. Man betrachte diese am steilen Ufer emporklimmenden Flüchtlinge; es ist schier unbegreiflich, wie einem Künstler im Laufe weniger Jahre so grundverschiedene Darstellungsformen aufgehen konnten.

In der Ausführung ist die Eigenart des Urhebers unverkennbar. Realismus und freie Stilisirung verschlingen sich in wunderlicher Weise. Man ahnt noch in den Copien, daß auch die Durchbildung der Köpfe bis zur Individualisirung durchgeführt war. Wieviel haben wir hier verloren! Dagegen ist die Raumwahrscheinlichkeit in dieser Mosaik aus menschlichen Leibern mit souveräner Willkür ignorirt.

Thausings Hypothese der Fälschung der Holkhammalerei erscheint uns nun als merkwürdiges Exempel von der Macht der Autosuggestion, angeregt durch die Entdeckung eines neuen Documents. Als Ausspielung einer unreifen Skizze gegen die meisterhafte Umbildung, der zerstreuten Knochen gegen den lebendigen Organismus.

Wirkung

Eine Aufregung wie diese hatte Michelangelo noch bei keinem Werke erlebt. Lange hielt er die Neugierigen — und die Lernbegierigen — in Spannung. Als einmal dem jungen Castilier Alonso Berruguete, (er wurde sein talentvollster, fanatischer Missionar jenseits der Pyrenäen) ungeachtet des gewährten Permesso, der Einlaß verweigert wurde, billigt er das *(lo avuto caro)*, und läßt den Leuten durch den Bruder sagen, sie sollen es mit anderen ebenso machen (31. Juli 1508). Das Ausbleiben der Frescoausführung scheint man kaum bedauert zu haben, denn das technische Interesse fand ganz seine Rechnung vor dieser teils schraffirten *(tratti)*, teils getuschten Modellirung, mit weiß aufgehöhten Lichtern, wo Wissen und Absichten schärfer zu Tage treten. Und die Offenbarung solcher Werte im Trivialen pflegt ja die Männer vom Metier stärker zu packen, als da wo sie bedeutenden Stoffen dienstbar sind. Und endlich rührte der Carton auch an die schwache Seite der bisherigen Kunst (das was Goethe in der Wissenschaft das Glück der Erbschaft des Irrtums nannte). So versteht man, wie Cellini, der den Carton als Knabe studiren konnte, wähnte, diese Vollendung habe er selbst in der Sistina nur halb erreicht.

„Michelangelos Werk bildete, wie die Sage geht, die Hauptschule des jüngeren Geschlechts,“ (der kritische Zwischensatz war hier nicht ganz angebracht). Denn auch der zeitgenössische Goldschmied nannte den Carton bereits *la scuola del mondo,* und Condivi wußte, daß er allen, die später den Pinsel führten, ein Licht aufgesteckt habe.[1]) Solch einem Gegner wie Leonardo gegenüber mußte man einen heroischen Anlauf erwarten. Aber er erschien auch im psychologischen Moment. Sein Urheber hatte die latenten Tendenzen des kommenden Geschlechts geahnt, den Zug nach dem Nackten, Heroischen, Transitorischen, der sich bereits in Pollajuolos Kämpfergruppen regte, die in großen Stichen cirkulirten. So wurde der Carton eine Akademie, und nicht blos für Schüler. Er selbst hat freilich alles gethan, um diese Wirkung zu vereiteln. Der englische Biograph sah in ihm den Mittelpunkt seines Künstlerlebens,

---

[1]) Dal quale artificiosissimo Cartone hebber luce tutti quelli che di poi miser mano al pennello.

die Wasserscheide seiner zwei Manieren; meinte aber auch, er möge durch seine Brillanz den Verfall der italienischen Kunst beschleunigt haben.[1]) Freilich klingt es nicht wie ein unbedingter Ruhmestitel, daß er die Rosso, Bandinelli, Tribolo und Consorten möglich gemacht. Der Carton war das Grabgeläute der altflorentinischen Kunst.

Weniger betont hat man die Bedeutung für Michelangelo selbst. Nachdem er seinen Ruf als Bildhauer befestigt hat, wird er unvermutet durch einen Zufall abgelenkt: er wagt den Sprung in die Malerei. Es mag keine leichte Zeit gewesen sein, diese Monate des Jahres 1504. Ohne ihn läßt sich die Sistina nicht denken: dieser so rasch, fast glatt sich vollziehende Übergang zu der wunderbarsten Schöpfung italienischer Malerei. Auch würde man ohne ihn schwerlich riskirt haben, ihm ein solches Riesenwerk zu überantworten.

Auch in seinen Vorstellungen vom Ideal hat der Carton Epoche gemacht. Seine ersten, rein erfreulichen Gebilde waren im Geist des Griechentums: jugendlich schöne, normale Gestalten in gemäßigter, zweckmäßiger Bewegung. Nun an der Schwelle des Mannesalters wendet sich, unter dem Einfluß wissenschaftlicher Studien, seine Aufmerksamkeit dem Apparat für gewaltsame und momentane Handlung zu; der sinnliche Reiz scheint zurückzutreten; da hat der Carton die Bahn gebrochen. Diese Gestalten machten wohl ihm selbst den Eindruck einer Entdeckung. Daher die Sorge, mit der er ihn hütet. Die Muskulatur mag etwas an die Fechtschule erinnern, aber die Verhältnisse sind normal, die Bewegungen absolut natürlich und zweckvollkommen, logisch. Einen zweiten Schritt that er in Rom: ein System gesucht mächtiger Verhältnisse (z. B. des Thorax), körperlicher Fülle und frei gedichteter Geberden durchzieht diese Fresken, noch verklärt durch den Reiz der Blüte der Jahre. Endlich offenbart ihm der Torso eine Steigerung der Männlichkeit, die bereits die Akme überschreitet (*lo smisurato*, Malvasia II, 435) und die stärksten Grade des Contraposts heranzieht. Diese Phase erscheint kanonisch in den Mediceermonumenten; und beherrscht das Jüngste Gericht.

Wenn Benvenuto den Carton allem späteren vorzog, so schwebte ihm vielleicht vor, daß hier, bei vollendeter Beherrschung des körper-

[1]) SYMONDS a. a. O. I, p. 119. 171.

lichen Mechanismus, die feine Linie des Natürlichen eingehalten war, frei von aller Manier. Denn die Bewegung ging nun vom Schönen zum Robusten, vom Anmutigen zum Pesanten und Terriblen, von Göttern und Helden zu Bauern und Galeerensclaven.

Der Untergang des Cartons

Es ist noch nicht recht notirt worden, so erstaunlich es doch war, wie dies bewunderte Werk verloren gehen konnte — in so hochcultivirter Zeit. Auch das was wir noch haben, verdanken wir nur dem Zufall. Und doch wurden die Fragmente angeblich wie Reliquien bewahrt. Wie kam es, daß selbst von diesen Teilen, Einzelfiguren, deren wunderbare Arbeit auch Laien in die Augen springen mußte, nicht eine einzige gerettet ist? auch nichts von den Studien und Copien jener den Carton in Casa Medici umlagernden Bande? Noch 1575 waren Stücke bei den Strozzi in Mantua, die damals Sangalletti dem Großherzog als *proprio da par suo* empfehlen ließ. Ein bescheidener Glücksfall, daß einer von ihnen ein Kupferstecher war — Marcanton. Zum teil trug Michelangelo selbst die Schuld. Denn während bei Raphael und Tizian für die Erhaltung und Verbreitung vieler ihrer merkwürdigsten Compositionen treffliche Chalco- und Xylographen Sorge trugen, pflegte Michelangelo seinen Schatz von Zeichnungen wie ein Geiziger zu verschließen, ja von Zeit zu Zeit zu verbrennen oder verschleudern, an Unwürdige.

Es will scheinen, daß der Selbstsucht der Künstler die Hauptschuld zufällt, denen (nach Condivi) das Werk, während der Krankheit Julians von Medici allzu vertrauensvoll überlassen worden war — *troppo a securtà nelle mani degli artefici fu messo (1512).* Sie ergriffen die Gelegenheit, den Carton zu zerschneiden und unter einander zu verteilen. Kein Raub also, wie ihn Kunstenthusiasten für erlaubt halten; es sieht fast aus wie ein Complott. Es war der Trieb, sich in den Besitz eines solchen Studienmaterials zu setzen, und anderen die Benutzung zu entziehen. Um ihre Plagiate zu verbergen, vernichteten sie dann diese Zeugen. Da fällt Licht auf die Verbreitung michelangelesker Motive in der nächsten Zeit.

Eine Art Nemesis ist in diesem Schicksal nicht zu verkennen. Ihm geschah nach seinem Glauben. Sein Werk, im Sinn der Auftraggeber ein Denkmal nationaler Großthaten, zur Anfachung patriotischer Gesinnung, an öffentliche Stelle gestiftet, war für ihn blos eine Gelegenheit gewesen, zur Befriedigung persönlichen Ehrgeizes, im Streit mit dem verhaßten Rivalen, eine blendende Ausstellung seines Wissens und Könnens. Und so ward daraus anstatt eines Monuments, zu dem die Spätgeborenen pilgern, eine Schule von Fachleuten, und dabei ging es zu Grunde, wenn man will, also doch *Illuminando consumor.*

Maria mit der hl. Anna

EIN merkwürdiges Document seiner Berührung mit Leonardo ist ein Blatt der ehemaligen Lawrence-Sammlung, jetzt in Oxford: die Federzeichnung der hl. Anna.

Michelangelo war Zeuge gewesen, wie ganz Florenz, zwei Tage lang, wie zu einem Gnadenbild nach dem Kloster der Serviten strömte — Männer und Frauen, Jünglinge und Greise, das Wunderwerk des Cartons der hl. Anna zu betrachten. Daß er das Bild gesehen hat, wird zwar nicht berichtet, aber wie sollte er, blos nach Hörensagen, auf diese Umformung nach seinem Sinn gekommen sein? Aus einem Stück heiliger Genealogie, nach theologischem Programm, in streng symmetrischer Anordnung, im Mönchsgeschmack, — noch einige Jahre später entzückte Fra Bartolommeo mit einem complicirten Prachtstück dieser Art die Frommen — hatte Leonardo ein graziös intimes Familienbild gezaubert. Durch eine ganz neue holde Mischung des vertraulich Natürlichen, Innigen, mit höheren Ahnungen hatte er zur rechten Stunde die Herzen seiner Landsleute erobert. Von dieser hl. Anna aber giebt es zwei ganz verschiedene Versionen.

Das Entzücken kann man verstehen vor dem Carton der Londoner Akademie. Hier hatte ihm die Vorstellung des traulichen Beisammen von Großmutter, Mutter und Kind, einen Hymnus von Liebe, Anmut und Süßigkeit eingegeben, wo über rein menschlichem Glück ein himmlischer Schein schwebt. Denn darauf weist der erhobene Zeigefinger der hl. Anna. Indem der herbeigeeilte Johannes ihr Enkelkind begrüßt, erwidert es, in halbdunkler Regung, mit einer Handbewegung des Segnens: diese erweckt in der Alten eine Ahnung, die sie der Tochter zuflüstert.

Den Londoner Carton hat man für den der Serviten gehalten; aber die Beschreibung Vasaris stimmt nicht dazu, und nach dem Brief der Isabella von Este ist es die Louvrecomposition gewesen, und jener Carton muß ein früherer Versuch sein. Leonardo hatte den Florentinern etwas neues bieten wollen, nach ihrem Geschmack. Aber es will uns dünken, er habe bei dieser Umformung nicht seine glücklichste Stunde gehabt. Wenn in dem Carton das wunderliche Motiv des Sitzens der Maria auf dem Schooß der Großmutter anmutig verschleiert war, so drängt es sich in dem Gemälde fast schwerfällig auf, und der genrehaft-symbolische Zug des Spielens mit dem Lamm will auch nicht recht passen.

Freilich der Erfolg war auf seite der neuen Version: sie ist vom Meister selbst in Ölfarben ausgeführt und weltbekannt geworden, auch oft wiederholt, während sich von der Gruppe des Cartons sonst keine Spuren gefunden haben. Aber die Skizze Michelangelos muß durch den Carton angeregt sein.

Das Zusammensitzen von Mutter und Großmutter ist in Michelangelos Skizze mit derselben Grazie gegeben, doch tritt die Gestalt der hl. Anna freier heraus; beider Köpfe sind besser auseinandergerückt. Auch die feine Gestalt der Maria steht der des Cartons näher: die Figur der Matrone im Louvrebilde erinnert an die breiten Venetianerinnen des alten Palma, sie belastet etwas den Schooß der hl. Anna; ihre Vorbeugung hat etwas unbequemes.

Aber was Michelangelo an der hl. Anna Leonardos interessirte, war weniger das anmutige Affektmotiv, als jene enge Verbindung der vier Gestalten zu einem geschlossenen Ganzen: diese regte seinen bildnerischen Compositionstrieb auf. Ungesucht, fast gegen seinen Willen geht ihm davor die Idee einer compakten Marmorgruppe auf. Freilich mußte da, bei so völliger Verschiedenheit der Stimmung, etwas ganz anderes herauskommen, also daß man zweifeln konnte, ob er Leonardos Werk nicht blos von Hörensagen gekannt habe.

Denn jenes bewegte und erregte Zusammenspiel mütterlicher und kindlicher, zärtlicher und andächtiger Gefühle, Blicke, Wendungen, hier ist es verklungen: wir sehen ein Motiv der Siesta, verwandt dem *Parce somnum.*

Die Vorstellung scheint: Maria will die Mutter besuchen, ihr das Enkelkind bringen; sie trifft die alte Frau auf einer Bank, vom Schlaf überwältigt, sitzend eingenickt; den linken Arm fest auf-

gestützt, das Haupt auf die Brust gesunken. Nun möchte sie ihre Ankunft bemerklich machen, aber sie mag die Alte nicht aufschrecken, sie will ihre Nähe auf leise, liebenswürdig feine Art fühlbar machen. Sie ist im Begriff sich sanft auf deren Knie niederzulassen, indem sie ihre aufgestützte Hand leise berührt, vielleicht hält sie eine duftende Blume. Das schlafende Kind auf ihrem Arm hat doch gemerkt, daß man bei der Großmutter angekommen ist. Mit dem linken Händchen reibt sich's den Schlummer aus den Augen, das rechte ruht noch auf dem Köpfchen. Bei Leonardo war dies göttliche Kind das Centrum der Anziehung, hier ist es Nebenperson. Hauptfigur ist die feine schlanke Maria, mit ihren graziösen Wellenlinien, noch plastisch betont durch starke schmale Rand- und Schlagschatten (z. B. des rechten Knies). Das breite Diagonalband der Brust kennt man aus der Pietà. An diese schließt sich die Gruppe formal an.

Michelangelo hat die in einem Moment innerer Schauung hingeworfene Conception nicht weiter verfolgt, vielleicht weil er doch den Eindruck einer Suggestion durch des Nebenbuhlers Carton besorgte. Denn in der schönen kräftigen Zeichnung des Louvre ist jeder Anklang an Leonardo verschwunden. Eine neue abweichende Auffassung setzt hier ein: nur der Stoff ist gemeinsam. Statt der steilen, pyramidalen Frontgruppe erschienen hier zwei neben- und hintereinander am Boden hockende Profilfiguren.

Doch ist jene Anwandlung eines Wetteifers mit Leonardo nicht zu Boden gefallen; sie scheint ihn noch weiter beunruhigt und endlich eine Schöpfung ausgelöst zu haben, die ihr freilich recht unähnlich sieht: die Madonna Doni. Die Verwandtschaft liegt sachlich im Motiv der Überraschung und Wiedervereinigung; formal in der complicirten Verschlingung der drei Figuren. Zu kurz gekommen ist leider der Affectionswert. Kein glückliches Gestirn hat über dieser Begegnung der zwei größten Florentiner gestanden.

Die Madonna Doni

Ein interessanter Fall, ein Rätsel beinah: ein Staffeleibild, das einzige über alle Zweifel erhabene, dazu in Öl gemalt[1]), ein Verfahren,

---

[1]) Meist als Tempera bezeichnet, Wilson und Ricci geben richtig Öl an.

das er sonst kaum je versucht hat, dessen Umständlichkeit ihm nicht paßte, das er zu verachten schien, und in einem verdrießlichen Augenblick eine Malerei für Weiber und Kinder nannte. Und Vasari erschien die Tafel *la più finita e la più bella che si truovi.* Ein solches technisches Können, meinte Wilson, sei bei jedem anderen ohne lange Praxis gar nicht denkbar. Es ist möglich, daß seine Abneigung gegen diese Technik auch mit der Besorgnis des Nachdunkelns zusammenhing, um so mehr wird er auch die braunen Schatten Leonardos gehaßt und gemieden haben. Dagegen sieht man hier doch, wie das verschmelzende und großzügige Traktament des Öls ganz nach seinem Sinne war. Vielleicht aber hing jenes spätere abschätzige Urteil zusammen mit der Erinnerung an die Mühe, die eben dieser Versuch ihm gemacht hatte.

Freilich steht der Eindruck der Tafel wenig im Einklang mit der Bewunderung der technischen Leistung. Man scheint das recht bald gefunden zu haben. Verriete die Geschichte von dem Unterfangen des knickrigen Messer Agnolo Doni, den accordirten Preis von 70 Ducaten auf 40 herunterzuhandeln, eine Enttäuschung seinerseits? Wenn man sich das edle Paar in der Pittigalerie ansieht, so möchte man die Frau im Verdacht haben. Die dann erfolgende Erhöhung auf 100 und auf 140 würde zeigen, wie empfindlich die krämerhafte Unverschämtheit den Meister überraschte, der gewiß viel mehr gegeben zu haben glaubte, als der Kaufmann erwarten konnte. Die Anekdote steht freilich erst in der zweiten Ausgabe Vasaris, Condivi berichtet einfach den Empfang der 70 Ducaten. Ihre Glaubwürdigkeit bleibe dahingestellt. Das Bild hat einmal einen Abstecher nach Frankreich gemacht: in Lyon wurden dafür 220 Scudi gezahlt.

Wie aber kam Michelangelo zu der Bereitwilligkeit, seine grade in lebhaften Zug gekommene bildnerische Thätigkeit mit diesem außerordentlichen Rund in Öl zu unterbrechen? Er selbst, als er später einmal darauf zu sprechen kam, scheint diese Frage erwartet zu haben. Er läßt seinen Condivi schreiben: er habe es gemacht, *per non lasciar affatto la pittura,* d. h. um nicht ganz aus der Übung zu kommen. Diese Erklärung sieht seiner hochfahrenden Art ähnlich. Das so mühsam ausgedachte wie ausgeführte Meisterwerk wäre also ein Einfall: es hat ihm einmal beliebt (versichert er), den weggeworfenen Pinsel wieder aufzuheben, — um nicht zu ver-



Madonna Doni

rosten. Hatte er vielleicht gerade Überfluß an freier Zeit? Aber in der Bottega standen damals mehr angefangene Sachen als er bewältigen konnte. Jemand hat für diese Jahre nicht weniger als 37 gezählt. Und was das Verrosten betrifft: gehörten denn malerische Unternehmungen zu seinen Zukunftsplänen?

Das poetische Motiv des Bildes ist nicht neu: es ist die Freude des Wiedersehens, die Rückkehr des Knaben zur Mutter. Maria erscheint sonst wohl beim Lesen des heiligen Buches unterbrochen, sie empfängt das Kind, noch erfüllt von dem Gelesenen, halb zerstreut. Hier liegt das Buch geschlossen in ihrem Schooß. Die Freude ist sogar stürmisch. Eine Überraschung wollte ihr der bejahrte Gatte bereiten: von hinten gekommen reicht er ihr den Knaben über die Schulter. Sie hört den Knaben eher, fühlt seine Nähe, als sie ihn sieht; aber statt sich nach ihm umzuwenden, wirft sie sich zurück, erhebt, breitet die Arme aus. Der Blick nach oben sollte nach Vasari die Wonne des himmlischen Eindrucks ihres Sprößlings ausdrücken[1]). Das Kind faßt ihr ins Haar, steigt auf ihren Arm, sich herüberschwingend.

Die Idee war glücklicher als ihre Ausführung. Die zeichnerische Vorführung des Moments ist nicht ganz klar, das zeigt der Dissens der Erklärer. Wird das Kind vom Vater der Mutter gereicht, oder umgekehrt? Vasari meinte, Maria wolle den heiligen Greis an ihrem Glück teilnehmen lassen. Die Mehrzahl ist für die andere Möglichkeit. Die weit auseinander gereckten Beine des Alten entdeckt man hinter den schweren bauschigen Rockfalten. Aller Anmut bar ist die Figur der Mutter: sie sitzt im Gras, der aufgerichtete Körper bildet mit den platt am Boden in Kniebeugung ausgestreckten Beinen einen rechten Winkel. Der Vorgang hätte sich vielleicht besser gemacht in Profilansicht, im Reliefstiel. Aber damit wäre dem Bildhauer nicht gedient gewesen. Er denkt weniger an eine malerisch ansprechende Erzählung als an den Marmorblock, aus dem er das Symplegma mit seinen vor- und rückwärts, auf- und abwärts strebenden Bewegungen heraushauen würde. Ihn verfolgte eine solche enggeschlossene, compacte Gruppe mit ihren complicierten Überschneidungen und Einschachtelungen. So verfiel er auf diesen geschmacklosen Hohlraum, den der Mann hervorbringen muß,

[1]) Vedere la sua progenie veramente esser divenuta celeste. VASARI VII, 29.

um die sich ihm von hinten entgegen werfende Amazone aufzunehmen. Ihn erfreut die gelungene Vereinigung der drei hintereinander befindlichen Köpfe in Frontansicht, als Punkte eines Dreiecks. Aber das Spiel des Gelenkapparats vernichtet den Eindruck: das Idyll des Elternglückes wird zu einem Stück Zimmergymnastik. *C'est Hercule maniant des fuseaux.* Die Scene der Palästra im Mittelgrund paßt dazu.

Unglück kommt selten allein. Verhängnisvoll war hier der hl. Joseph. In Raphaels Madonna Canigiani schuf das Hinzutreten des Alten eine der glücklichsten Pyramidalgruppen; — der Kahlkopf hier — vielleicht seine philiströseste Figur — mit seiner sorglich unbeholfenen Geschäftlichkeit, würde allein schon Langeweile über das Bild verbreiten. Aber auch die hl. Jungfrau, „eine gesunde toscanische Bauersfrau von dreißig Jahren“ [1]), hat etwas Vulgäres, das durch die scharfgezeichnete Ansicht des Gesichts von unten nicht verschleiert wird. Das schönste sind die Arme. Der kleine Johannes verrät in Kopfwendung und Blick, in der breiten aufgestülpten Nase und der scharf aufgeworfenen Oberlippe eine gewisse Familienähnlichkeit.

Die Rundform erinnert an die gleichzeitigen Marmorreliefs — aber seltsam! wie mochte er, nach jenen anmutig malerischen Gestaltungen in Stein, nun in der geschmeidigen Farbe auf so kaltes und gezwungenes verfallen? Jene entzückenden Gebilde ließ er unfertig liegen, dies beendet er mit einer Peinlichkeit, die selbst die Vollendung verleiden könnte. Und während das Schicksal zwei seiner liebenswürdigsten Madonnen nach den britannischen Inseln verschlug, fand diese ihren Ehrenplatz in der Tribuna von Florenz, neben der venezianischen und griechischen Venus. Da hat sie in unberechenbarer Weise dazu beigetragen, die Vorstellung von Michelangelo nach einer gewissen Seite hin zu verschieben. Und doch steht sie unter seinen Madonnen, nicht blos im Technischen, eher als Anomalie da.

Die Complicirtheit der Erfindung, die Dreigliederung der Tafel, die Sorgfalt der Durchführung weist auf den Wunsch, mit diesem Versuch in der ihm sonst fremden Kunst Ehre einzulegen. Doch

---

[1]) Painted from a plain and somewhat muscular and scraggy Tuscan peasant woman. WILSON.

war es ja kein erster Versuch, — wir erinnern uns der beiden Tafeln der National Gallery: da erscheint es nun als ein dritter Schritt der Wiederannäherung an die einst aufgegebene Malerei. Jene Versuche waren nur halb geglückt, unvollendet geblieben und wohl kaum aus dem Hause herausgekommen; dieser dritte, absolut vollendet, am Schluß seiner florentinischen Zeit, führt ihn dicht ans Ziel, an die Schwelle seiner großen Desertion zu der Kunst, in der ihm seine höchsten Triumphe beschieden waren. An die Schwelle: denn völlig befreit hat ihn erst dies Riesenwerk der Sistina. Doch ein Vorgefühl des kommenden scheint unverkennbar. Wäre dieses Gemälde undatirt auf die Nachwelt gelangt, man würde es unbedenklich in die römischen Jahre versetzen.

Diese Maria ist eine Schwester der Sibyllen: die erhobenen Arme tauchen wieder auf in der Libyca; der Körperbau in der Erythräa; die Akte des Mittelgrundes in den Sclaven, das Jesuskind gleicht den jüngeren Schöpfungsengeln. Die Füße sind zum Verwechseln, und bereits ganz typisch: die des jungen Weibes und des Greisen kaum zu unterscheiden. Also, sein Formgeschmack ist vollkommen gereift. Ein Zufall hat uns dies offenbart.

Doch macht sich auch in diesem dritten und letzten Versuch die Plastik noch störend bemerkbar, freilich in ganz anderer Weise als in den ersten beiden. Jene waren gemalte Sculpturen. Hier ist das poetische Motiv malerisch: ein Motiv wie bestimmt für einen Correggio: ein Momentbild von lyrischem Gehalt: das Kind herabschwebend in die geöffneten Arme der Mutter, stilles Entzücken in den sich begegnenden Augen.

Man kann nicht sagen, das Thema sei gegen seine Natur gewesen — „Hercules mit dem Spinnrocken“. Denn in den Lunetten findet sich mehr als ein Gegenstück solcher Scenen zärtlichen, ja übermütigen Mutterglückes, die ganz den richtigen Ton treffen; das Madonnenrund der Akademie nicht zu vergessen! Aber das waren ganz freie, spontane Eingebungen, dieses ist durch den Rivalen angeregt worden, ihm wollte er es gleichthun, ihn überbieten; die Concurrenz brachte den falschen Ton in seine Phantasie.

Er will sich mit Leonardo messen auf dessen eigenstem Feld, aber zugleich die höhere Eigenart bejahen, betonen. Daher der amazonenhafte Bau der hl. Mutter, die Gewaltsamkeit der an die Ringschule mahnenden Geberde, die „titanische Macht der Zeichnung“,

vor allem dies specifisch bildhauerische Bravourstück der Dreigruppe. Man hat es ein Ringen nach Selbstentdeckung und Selbstbefreiung genannt.

Und aus der Absicht Leonardos Carton auszuweichen ist wohl der Einfall gekommen, der das Bild eigentlich zu Fall gebracht hat: die Vertauschung der hl. Anna mit dem hl. Joseph, dessen Figur sonst erst in den fremden Händen überlassenen Entwürfen des Greisenalters vorkommt. Sie ist der eigentliche Unstern der Tafel. Maria im Schooß des alten Kahlkopfs, das war ein Einfall, an dem selbst der findige Geschmack eines Raphael gescheitert wäre.

So hat er es erreicht, ein überkunstvolles, Leonardo höchst unähnliches Gemälde zu Stande zu bringen. Sein Trost war die bestätigte Überzeugung, daß es keine noch so complicirte und unmögliche Erfindung geben könne, die er nicht in dem denkbar knappsten Marmorblock herausbringen werde — diesmal wenigstens im gemalten Scheinbild. —

Nirgends fällt der Gegensatz beider Heroen schroffer ins Auge. Michelangelo erscheint gegen Leonardo rückständig, und mit Methode. Denn er hat die Bewegungen der Malerei wohl bemerkt. Alles ist tief erwogen, mit nichts früherem zu vergleichen, und mit Gewissenhaftigkeit durchgeführt.[1])

Ein graubräunlicher Mittelton, ohne rechte Wärme, in zart verschmolzenen Abtönungen den Formen folgend, mit sehr discreter Andeutung der Dreiviertelschatten, Lichter und Reflexe — das ist das Incarnat. Wilson erinnerte es an Lorenzo di Credi. Weite, glatte Flächen, wie polirter Marmor. Dieser monochrome Fleischton sollte, in seiner weichen Ruhe, contrastiren mit der vielfarbigen, blechernen Draperie, und ihren durchs Licht hervorgebrachten decolorirenden Tönen, Fluorescenzen.[2])

Der Totaleindruck ist unbeschreiblich kalt, schillernd, unruhig: eine gleichgiltige Fläche heller Farbenflecke — ohne klare Scheidung von Licht und Schatten, Vordergrund und Ferne, Draperie und Incarnat; ohne rechte Körperlichkeit, Haltung und Harmonie.

[1]) Mit heroischer Gewissenhaftigkeit leert der Künstler den freudlosen Becher dieser Arbeit. BAYERSDORFER a. a. O.

[2]) Josephs Rock ist graublau, sein Mantel orangerot mit gelben Lichtern, Mariens Kleid mattrosa mit hellgelben Lichtern, der Mantel blau mit grünem Futter und dunkelgoldigen Lichtern.

In schärfster Ablehnung der damals aufkommenden coloristischen Methode, war hier alles absolut fertig gemacht im Contur; kein Hauch von Zweifel beunruhigt den gewaltigen Zeichner, daß diese stählernen Ringe um seine kommenden Gestalten bei der belebenden Färbung unbequem werden könnten. Gestalten — es sind Intarsien aneinandergeschobener Ausschnitte von Fleisch und Draperie, ohne das die geschiedenen Teile vereinigende Chiaroscuro.

Man möchte sagen: er modellirt mit dem Pinsel, wie der Marmorarbeiter mit seinen Instrumenten bei den letzten glättenden und schleifenden Proceduren; — der Marmorarbeiter, der das malerische Hilfsmittel der Schatten für die körperliche Rundung nicht braucht, weil er (nach Leonardo) das Verdienst des *rilievo* der Natur überläßt. Er vergißt also den Schatten, der Leonardos allererste Sorge war; man vergleiche seine in der Nähe befindliche Epiphanie: Er ersetzt sein Dunkel durch veränderten Farbenton. Während Leonardo, dem das *rilievo* unter den Darstellungsmitteln obenanstand, mit seinen bräunlichen Schatten und ihrem *sfumato* im Begriff ist, eine Wandlung der Kunst zu inauguriren, beharrt Michelangelo trotzig, auch im Öl, auf den flachen, hellen, durchsichtigen Temperaton, ja er überbietet darin noch die Alten. Leonardo hätte diese Tafel seinen Scholaren als Studium, wie es nicht zu machen, empfehlen können.

Wenn ein Blick von dieser Madonna auf die in der Nähe hängende „Fornarina“ Sebastians fällt, so begreift man, wie Michelangelo wünschen mußte, durch einen solchen Maler seine Weiber in Farbe übertragen zu sehen. —

Ist denn also die Madonna Doni so unerfreulich, daß man wünschen könnte, er hätte sie nie gemacht? Aber er hat sie, gegen seine Gewohnheit, mit vielen sinnigen und dunklen Beigaben ausgestattet, interessanter als die Gruppe, die sie verzieren sollten.

Die Bildfläche ist überaus kunstvoll ausgedacht, in Gründen und Massen, Contrasten und Harmonien. Ein kreisrunder Ring umschnürt so knapp wie möglich die Hauptgruppe, die um die Verticale dieses Cirkels angelegt ist. Der breiten, hellen Horizontale der Mauer, etwas unter dem Mittelpunkt herlaufend, entspricht die Figurenreihe des Mittelgrunds, und die Fernsicht mit Horizont. Diese Figurenreihe wird durch die vorgeschobene Hauptgruppe in zwei einander gegenübertretende Partien geteilt. So convergiren

alle Personen des Vorder- und Mittelgrunds nach dem Centrum, mit alleiniger Ausnahme des kleinen Johannes, der sich aus dem Kreise herausbewegt.

Dieser kleine Johannes ist wohl die interessanteste Person von allen neun, die einzige, die ein „menschliches Rühren“ erweckt. Über ihn ist viel unpassendes gesagt worden, weil Niemand sehen wollte, was er eigentlich da soll. Aber wie kann man hier die beliebte Figur des in die Wüste abziehenden Johannes verkennen! Vielleicht schwebte ihm Ghirlandajos Gemälde im Chor von S. Maria Novella vor; an der Mittelwand, neben dem Fenster, in traulicher Landschaft.

In Leonardos Carton sah man die ahnungsvoll liebende Begrüßung der beiden Knaben: hier scheidet der dort sehnsuchtsvoll herzueilende aus dem Familienkreis. Sonst pflegte er sich treulich an seines Jesu Fersen zu heften, er unterhält ihn, läuft ihm nach, bleibt, selbst wo er nicht mehr gewünscht wird. Auch jetzt war er mit ihm zusammengewesen; dann wurde der kleine Freund zu den Eltern zurückgebracht. Aber diesmal ist er ihm nicht gefolgt. Diesmal war es ein Abschied. Er erscheint in Costüm des Wanderers: das Kleid von Kamelshaaren hat er umgeworfen, den Stab mit dem Kreuzchen über die Schulter genommen, entschlossen schreitet er in die weite Welt; noch einen Blick wirft er zurück, aber Niemand sieht sich nach ihm um, er ist schon vergessen. Man hat in dem Gesicht einen spöttischen Ausdruck gefunden, oder einen sauersüßen: es ist die unterdrückte Grimasse des Weinens, des beim Biegen um die Ecke ausbrechenden Trennungschmerzes.

Noch weniger paßt der jugendliche Schwärmer freilich zu der Gesellschaft im Mittelgrund. Er ist im Begriff für immer den Jugendzerstreuungen zu entfliehen. Schon in seiner frühesten Madonna hatte Michelangelo solche skizzirte Figuren angebracht. Aber jetzt sind es keine Kinder mehr. Zu der heiligen Familie kann man keine Beziehungen entdecken. Vielleicht wählte er sie aus dem Gesichtspunkt der Differenzirung: die Composition enthält nun alle vier Altersklassen. Man pflegt an Signorellis Madonnenrund in den Uffizien zu erinnern: da sind es Bauern, gleichfalls ohne Beziehung zu dem Gegenstand des Bilds. Hinter dem Mauerhalbkreis, das die Wiese auf der die heilige Familie ruht umschließt, bemerkt man, getrennt durch den schmalen Pfad im Grunde, auf dem Jo-

hannes forteilt, eine halbrunde Plattform, durch eine lisenenverzierte Brüstung abgeschlossen. Sie scheint im Bau begriffen, das Gesims fehlt noch. Ein Venezianer hätte hier ein Gebüsch mit hochragenden Pappeln und Cypressen hingesetzt; Michelangelo schwebte wohl ein Basreliefschmuck der Mauer vor, dessen Figuren ihm dann unter den Händen lebendig wurden —

„Und disputiren diese Marmorschemen?“

Er will sich eben eine Erholung gönnen, aufatmen von jener qualvollen Compositionsleistung. So kamen sie ihm angeflogen, wie die Randcapricen dem Radirer. Alles ist so fein und leicht, so fließend und elastisch, wie dort mühsam ausgerechnet. In rötlichen Tönen sind sie zart hingeblasen. Vielleicht hat er einmal eine solche Scene irgendwo am Arno gesehen und nach dem Leben skizzirt.

An die Brüstung gelehnt, darauf ruhend, reihen sich zwei Gruppen nackter Jünglinge, Epheben griechischer Gymnasien.

Zwei etwas ältere Freunde sitzen sich gegenüber hüben und drüben, an sie lehnen sich zwei jüngere, zwischen denen eine Herausforderung im Gang scheint. Die zur linken wenden sich lebhaft, der eine mit ausgestrecktem, in die Chlamys gewickelten Arm dem Genossen rechts zu. Dort reißt ein fünfter dem vor ihm stehenden den Mantel ab, dieser steht nun in seiner vollen Jugendschönheit, erregt, drohend dem Gegner zugewandt. —

Handelt es sich also um ein Kampfspiel? oder einen Wettstreit körperlicher Vorzüge? Vielleicht steckt hier eine Anspielung auf seine streitbare Stimmung während dieser Arbeit.

Die Landschaft dahinter ist ebenso italienisch (nicht blos in der Baumlosigkeit) wie persönlich empfunden. Leonardo hätte hier seine phantastischen Dolomitenlabyrinthe angebracht; diese hier wäre eine Wüste, ohne den breiten Strom mit flachhügligen Ufern. Und rechts beginnt die Wüste wirklich, hier hinaus geht der Weg seines Giovannino. Die Ufer überragt ein abgeplatteter, steil abfallender Berg. Landschaften interessirten ihn sonst wohl nur als Steinmagazine.

Die Marmorrunde der Madonna

DIESE Erzeugnisse der an neuen Gedanken und Versuchen reichen Florentiner Jahre nach seiner Rückkehr aus Rom, sind, nebst dem kleinen Jugendwerk in *basso rilievo,* seine einzigen ausgeführten Marmorreliefs, denn die für die Grabdenkmäler und die S. Lorenzofassade geplanten sind wohl nicht einmal aufs Papier gekommen. Und gerade technisch geben sie zu Discussionen Anlaß. Ist ihre Unvollendung zufällig? denn sie haben ja allezeit für besonders glückliche Eingebungen gegolten, *egregie e mirabili* nannte sie Vasari. Sie glänzen gerade durch Leichtigkeit und Anmut, ohne sie würden uns einige Pinselstriche seines Künstlerbildes nach der liebenswürdigen Seite fehlen. Die Tage, in denen er sie fand, waren vielleicht die glücklichsten seines Lebens.

Das eine, kleinere war gearbeitet für Bartolommeo Pitti; das große für Taddeo Taddei. Es sollten Marienbilder sein, fürs Haus, nicht für Oratorien oder Grabmäler. Keine dem Beter sich huldvoll zuneigende Gestalten. Intime Familienscenen, über denen blos ein Schimmer der evangelischen Legende schwebt. Der Betrachter belauscht sie, sie treten zu ihm in keine religiöse Beziehung, wie dort, wo er, im Geist oder auch in Marmor, mit zum Bilde gehört.

Die Einladungen kamen im psychologischen Moment. Jene ernste Concentration, für die Muttergottesgestalten über dem flandrischen Altar, auf dem Grab der römischen Rotunde, mochte den Zug nach einer freieren Gestaltung des Madonnenideals auslösen, in rein menschlichem Sinn.

Für solche Darstellungen war die Rundform passend und üblich, sie führte aufs Relief. Das Gemälde der Madonna schien so wenig glücklich, daß es sogar Zweifel an seinem Beruf für dies Thema



Madonnenrelief

(Museo Nazionale, Florenz)

veranlaßt hat. Und während unsre Marmore durch ihre Unfertigkeit noch einen besonderen Reiz gewonnen haben, ließ dort äußerste Vollendung die Mängel nur noch greller erscheinen. Mit Meißel und Marmor, seiner Muttersprache, fand er die Accente der Natur und Anmut, die Ölmalerei beengte ihn, lähmte seinen Flug, wie den Dichter eine tote Sprache.

Man erinnert sich hier jener Madonnenbilder in den Lunetten und Frontons der Wandgräber, wo die heilige Mutter mit dem Kinde sich wie durchs Himmelfenster dem Schläfer zuneigt, — wie ein Traumbild seines ewigen Schlafs.

Unsre Marmorrunde, obwohl von sehr verschiedener Größe, also nicht als Pendants zu betrachten, stehen doch wohl in innerem Zusammenhang, — einem Zusammenhang des Contrasts.

Die Madonna der Uffizien ist, als Gruppenbild betrachtet, etwas eigentümlich. Die drei Figuren, räumlich wohlabgewogen, stehen in seltsam auseinanderstrebenden Beziehungen. Sie sind voneinander abgewandt: die Blicke begegnen sich nicht. Maria ist im Lesen unterbrochen und sieht zerstreut in die Ferne; das Kind, sonst begierig nach dem Buch, benutzt es als Kissen zum Einschlafen, Johannes meldet sich, findet aber keinen ermunternden Empfang. Es ist weniger eine Gruppe, als eine Gestalt nebst zwei Nebenfiguren, die man wegnehmen könnte ohne etwas zu vermissen. Maria ist faktisch einsam: ohne die Kinder könnte man sie für eine Prophetin halten.

Wie anders in dem Taddei-Rund! Hier sind die drei in sehr lebhaften und augenfälligen Rapport gesetzt. Die Gruppe ist in jeder Beziehung vollendet, formal durch den Anschluß der Figuren an die Curve des Rahmens, motorisch durch Blick und Contakt, das Spiel des Vorstrebens und Zurückfahrens, Zurückdrängens.

Im ersten Marmorrund, der Uffizien, könnte man einen Nachklang jener Tondi der Altargiebel finden. Vielleicht war in dem Auftrag des Pitti ein solcher Anklang gewünscht worden. Die heilige Mutter erscheint in der Mittelaxe, als Frontalfigur, hoch aufgerichtet, das Haupt ragt sogar über die Scheibe hinaus, tritt über den Rahmen, — wie in Rossellinos Denkmal von Montolivoto zu Neapel. Die Knaben treten gegen sie ganz zurück. Der erste Eindruck ist majestätisch, man dachte an die Delphische Sibylle, aber die Ähnlichkeit mit dieser erhaben ekstatischen Gestalt ist nur äußerlich.

Ihre Augen sind nicht etwa versonnen in die Ferne gerichtet, — der „seherische Blick“ ist selbst Vision — die Lidspalte ist kurz und flach, die Brauen sind leicht zusammengezogen, sie hört halb hingewandt auf die Stimme des kleinen Johannes hinter ihr, der sie wohl in ihrem Sinnen — über das gelesene — unterbrochen hat.

Das Kind aber, in jenen *tondi* parallel der Mutter und nach dem Betrachter in der Tiefe gerichtet, lehnt sich, müde vor sich hinblickend, an ihren Schooß. Wie es in der Madonna an der Treppe sich den Altersgenossen entzieht, an den mütterlischen Busen flüchtet, so hat es sich hier, selbst des einzigen congenialen Spielgenossen müde, von dem kleinen Johannes entfernt; mit dem robusteren, künftigen Asketen Schritt zu halten, ist dem feiner organisirten Kind beschwerlich geworden. Dieser taucht eben auf, mit fragendem Blick: ob er mitkommen dürfe. Das Jesulein aber stützt Kopf und Ärmchen schläfrig auf die heiligen Blätter des geöffneten Buches.

Ein Zug von Humor: es ist das Büchlein, nach dessen schönen Sprüchen und Bildern es sonst verlangt; nun hindert es gar die Mutter weiter zu lesen: Sie mag ihm das freilich etwas harte Kissen nicht entziehen.

In dem zweiten, größeren Rund der Londoner Akademie ist dieses Motiv der Verabschiedung des kleinen Johannes dann heiter scherzhaft variirt. Der Hauptaccent geht von Ruhe über zu Bewegung, plötzlicher Bewegung in horizontaler Richtung. Der Kamerad will sich durch ein artiges Geschenk empfehlen. Er streifte, seinem künftigen Wüstenleben präludirend, in Feld und Wald, ein Vogelfänger. Das Vögelchen, ein Inventarstück uralt primitiver Kirchenmadonnen, markirt noch den Contrast dieser modernen Auffassung mit jener feierlichen Ruhe. Aber Johannes hat kein Glück: er erschreckt den Knaben, durch das aus der geöffneten Hand ihm plötzlich entgegenflatternde Thierchen: dieser macht einen heftigen Satz nach der Mutter, und auch diese scheint den Scherz nicht ganz passend zu finden, sie schiebt den Knaben mit einer unwillkürlichen, sanft drängenden Handbewegung zurück.

Also: der Zug des Kindes nach der Mutter, sonst durch zärtliche Blicke und Bewegungen ausgedrückt, wird ins Aktuelle übertragen: das Kind verschmäht Spiel und Kameraden.

In diesem zweiten Rund ist nun jeder Zug kirchlicher Bestimmung verschwunden. Hier ist Ernst gemacht mit der Mensch-



Madonnenrelief

(Royal Academy, London)

werdung des göttlichen, eben im Scherz. Diese Gruppe hätte sich ein Gesellschaftsmaler des XVIII Jahrhunderts assimiliren können, ohne daß man ihre hohe Herkunft merkte. Maria ist nur die irdisch glückliche Mutter, auf dem Rasen ruhend in einer Erholungspause ihres amtlich-repräsentirenden Berufs. In der Pietà war die hohe lichte Stirn ganz frei, sie gab dem Antlitz den Charakter, den Himmel des Geistigen. Das turbanartige Kopftuch hier, die Locken verbergend, erinnert an die Zingarella. Statt des Stirnbands mit dem Cherubköpfchen sieht man einen (nur skizzirten) Wulst *(balzo)* nebst Perlband. Die Linie vom Hals zur Schulter ist ohne gleichen in Michelangelos Frauengestalten. Die Londoner Madonna, aufgestellt in der Galerie der Akademie gegenüber dem Carton Leonardos, braucht diesen nicht zu fürchten. Man könnte sagen: sie bezeichnet den höchsten Punkt, den er je in der Richtung der Grazie erreicht hat. Er schwebt im Äther des Idealen, fern von jeglicher Gegenwart und Örtlichkeit. Man erkennt ihn fast nicht wieder. Daß er aber so frei geworden ist von sich selbst — besser ausgedrückt: dem Begriff, den er den Menschen von sich aufgedrängt, kam daher, daß er hier gar nichts großes gewollt oder zu machen geglaubt hat. Die gering geachtete Reliefform, das genreartige Motiv, die Bestimmung für das häusliche Gemach eines Bürgers — das dünkt ihm Spiel, eine Bagatelle. Dagegen als er im Eifer der Concurrenz etwas außerordentliches liefern zu müssen glaubte und dazu mit einer ungewohnten Technik sich quälte, da ist er an schwierigen Künsteleien gescheitert.

Man versteht hier, wie die Autoren unter dem Eindruck dieses Ungewöhnlichen, das sich, wie alles höchste der Sprache entzieht, geblendet von solchem Licht, alles sonstige in Schatten sahen; alles wurde ihnen zur Folie dieses entzückenden Marmors. Wie wenn Perkins hier die Madonna von Brügge frostig und empfindungslos schien, die Tempera der Nationalgalerie grandios und unnatürlich, die Pietà impassiv, und selbst das Pendant der Uffizien so hart und gleichgiltig, wie diese graziös und sympathisch.

Warum aber aus solchen Wechseln von Stil, Motiven und Lichtgraden der Eingebung, Momente einer Reihe sorgsam herausquälen, Punkte einer einzigen Linie, statt hier die unermeßlichen Möglichkeiten zu ahnen, deren eine oder andere, je nach den zufälligen Anregungen der Aufträge, des Stoffes, die Schwelle der künstlerischen

Erscheinung überschreiten. Man verliert dadurch viel: besonders aber den Eindruck der Feinheit des Gefühls und der Beweglichkeit der Phantasie, die (wie in unserm Fall) das überlieferte Bild der Madonna in stets neuer Intuition gestaltet; die für so außerordentlich unähnliche Situationen wie Mutterglück und Mutterschmerz, für ein Cultusbild auf dem Grabmal, oder als edelsten Schmuck eines Wohnraums, in weltfremder Einsamkeit und auf einem Kinderspielplatz, immer genau die passende Tonart und Instrumentalbegleitung zu finden wußte.

Die beiden Marmore, innerhalb jener florentinischen Jahre eine Episode, können freilich, von anderem Punkt aus gesehen, als Anfang einer Reihe erscheinen — die aber in einen andern Horizont fiel: der Lunetten der Sistina. Diese verdankten ihre Entstehung einem Thema, von dem er damals noch nichts ahnte. Aber wer sieht nicht, daß das Thema sie nicht geschaffen hat, daß es nur die Gelegenheitsursache war, die in den Tiefen der Phantasie harrenden Motive hervorzulocken.

Technische Fragen

Man kennt Michelangelos Geringschätzung des Reliefs: er hat ähnliche Arbeiten später wohl geplant, aber nie wieder ausgeführt. Der von ihm bewunderte Ghiberti hatte bei seinem genialen Wagnis malerischer Sculptur sich mit souveräner Meisterschaft eine Methode der Vereinigung aller Grade des Reliefs geschaffen. Etwas ähnliches ist nun hier in einfachen Dreigruppen versucht. Einzelne Hauptteile erscheinen in voller Rundung, z. B. der Kopf der florentiner Madonna; anderes in Mezzorilievo: der Profilkopf der Madonna in London; die Figur des Johannes ist in Flachrelief gehalten.

Der Effekt dieser wechselnden Tiefe wird noch weiter betont durch die Ungleichheit der Ausführung. Zwischen den Graden des Reliefs und den Stadien der Meißelarbeit besteht ein gewisser Parallelismus. Die hervorragendsten Teile sind meist auch die mehr geförderten: ganz fertig ist wenig. Bei der Madonna in London z. B. sind nur an Hals und Wange alle Furchen des Instruments weggeglättet. Das Antlitz in beiden, ebenso die Draperie und der Körper des Knaben sind mit dem Zahneisen rund und schön durch-

modellirt. Dagegen stecken die Extremitäten meist noch in der rohen Masse.

War diese Unfertigkeit Zufall oder Absicht? Die seltsame Frage konnte überhaupt erst neuerdings aufgeworfen werden. Vasari, die allgemeine Meinung wiedergebend, votiert für Zufall. *Abozzò e non finì due tondi di marmo.* Dieser Zufall konnte liegen in äußeren Unständen, und in Stimmungswechseln des Künstlers. Er mochte die Lust verloren haben an der ungewohnten Arbeitweise; Störungen aber kann man finden soviel man will: der David, der Carton, der Ruf Julius' II.

Dann aber fing man an, den eigenartigen Reiz dieser skizzenhaften *tondi* zu bemerken, fand, ihr Zustand erwecke unbestimmte Erwartungen (Grimm); es seien ungeschliffene Edelsteine, natürliche (*uncut)* Perlen. Man glaubt diese lebenatmenden Gebilde zauberisch aus dem spröden Stein hervorwachsen zu sehen; „da quoll Leben in den Staub", wie auf Zeus' Schöpferwort.

Die Ähnlichkeit des unfertigen Zustandes in beiden konnte auf den Gedanken führen, es sei Methode darin. Dazu nun die malerische Wirkung. Das Walten des Meißels erinnerte an die Abtönung von Licht, Schatten und Farbe, wie sie die Venezianer damals einführten. Ein Maler würde in solchen Gruppen das hellste Licht auf dem Antlitz der Madonna sammeln, den Körper des Kindes etwa kräftig in Chiaroscuro und Reflexen modelliren; dem Johannesknaben dahinter einen Mittelton geben. Die derben Parallelfurchen des Meißels erinnerten an Striche der Kohle, die mit feinem Formgefühl den Modulationen folgenden Linien des Zahneisens an Schraffirungen des Grabstichels.

Freilich erklärten sich diese Gradationen leicht aus dem bildnerischen Verfahren, das von oben nach der Tiefe geht. Und die oberen Teile waren für Michelangelo die interessantesten: nur die Vollrundung machte er mit Freudigkeit. Bemerkte er nun, wie die lichtreflektirende Rundung der der Vollendung sich nähernden Teile noch gewann durch die mattere Wirkung blos aufgerauhter Flächen darunter, wie eine Art Helldunkel, so konnte er leichteren Herzens das übrige sich erlassen; die unfertigen Marmore abliefern.[1])

[1]) The absolute roughness of the groundwork supplies an admirable background to the figures, which seem to emerge from it as though the whole of them were there, ready to be disentangled.

Man kann diese und andere Reize empfinden, ja sich Glück wünschen, daß es so gekommen ist: aber von da ist doch noch ein Schritt bis zu der *fin de siècle*-Idee, daß der Bildhauer das Unfertige für in seinem, dem höheren künstlerischen Sinne fertig erklären, die Weiterführung als unnötig, ja schädlich aufgeben und die Skizze der Welt übergeben dürfe, ja solle. Für diese Meinung aber sind die *tondi* als Zeugen angerufen worden. Sie regte sich erst leise zu Anfang des letzten Viertels des vorigen Jahrhunderts. Und man kann in der Michelangeloliteratur verfolgen, wie sie sich immer dreister hervorwagt.

1871. William Pater, in seiner Poetry of M., The Renaissance, S. 76 philosophirt über „Idealität" des Ausdrucks: die Griechen haben ihn durch ein System delicater Abstraction, die alten Italiener durchs Flachrelief erreicht; Michelangelo durch eine Unfertigkeit (*incompleteness*), die sicher nicht immer unbeabsichtigt war.

1875. Der Bildhauer Eugène Guillaume (Gazette des B.-A. 1875, p. 48) spricht von einer Manier, gewisse Teile im Zustand der Skizze zu belassen, wo sie sich dann nach Art der Luftperspective im Grund verlieren *(de les perdre dans les plans secondaires)*.

1883. Perkins in seinem Handbuch der Sculptur, angesichts der langen Reihe unvollendeter Marmore, ihrer orakelhaften Tiefe *(impressiveness)* und Vieldeutigkeit, neigt zu der Ansicht, daß Michelangelo das Unbestimmte *(undefined)* absichtlich gebrauchte, weil jeder Meißelschlag mehr die Wirkung verringert hätte.

1893. Symonds drückt sich schwankend aus: erst spricht er von Mangel an Zeit, dann aber heißt es: Er gab die Runde auf, als seine Idee hinreichend angezeigt war; schließlich, die Sache sei nicht zu entscheiden. Er nennt sie *lovely by reason of their sketchiness.*

1900. Endlich sagt *Ricci* grade heraus: das bewundernswürdigste in diesen *tondi* sei ihr Skizzismus: wir dürfen sie wirklich nicht als unfertige Arbeiten ansehen, sondern als so vom Künstler gewollt (Michelangelo, p. 28): *ma tali voluti dall' artefice.*

1903. Und Holroyd (M.-A.-B. p. 122) absolut generalisirend: *the works of M. were finished from the very first strokes,* von der rohesten Kohlezeichnung auf dem Block an. *They are complete to us; the thing he thought is there, and the art is there, and we are satisfied.* Aber warum ließ er sie da nicht lieber ganz in den

Kammern seines Schädels? Was dem Engländer bei diesem Nonsense vorschwebte, hat ein Münchener Bildhauer als Doctrin verkündigt. „Ein Bildhauer kann seine Aufgabe gelöst glauben mit der Verteilung im Raum, der Anordnung, und auf die klare Formgebung, Action und Geberde als nebensächlich verzichten".

* *
*

Wenn man die *tondi* für diese Lehre als Zeugen aufrief, so vergaß man dabei einen Punkt. Die Beschaffenheit dieser Unfertigkeit müßte doch erkennen lassen, ob sie zufällig war oder gewollt. Planmäßig im skizzenhaften Zustand entlassene Werke würden doch Methode im Unfertigen zeigen. Aber bei dem Londoner Relief liegt die Zufälligkeit auf der Hand.

Während Madonna und Kind sonst deutlich und klar dastehen, sind die für den Ausdruck der Bewegung so wichtigen Extremitäten ganz vernachlässigt — weil sie auf zuletzt verspart wurden. Der Fuß des Knaben steckt im Marmor wie in einem Morast; die linke Hand des ausgestreckten Arms ist ein formloser Klumpen; die Bewegung der Hand des Johannes mit dem Vogel ist nur angedeutet. Sein Kopf, dessen mutwillige Miene mit der bestürzten des Jesuleins contrastiren sollte, ist eine rohe Kugel. Die Unvollendung steht also an den unpassendsten Stellen; die Marmorarbeit ist zufällig an dem Punkt unterbrochen worden, als der Meister zur linken Seite übergehen wollte.

Anders verhält es sich mit dem Relief der Uffizien. Es ist im wesentlichen soweit durchgeführt, daß es aus der Entfernung gesehen nicht den Eindruck des Unfertigen macht, und die rohen Stellen nicht stören.

Was aber jene Meinung bedenklich macht, das ist ihr Widerstreit mit den ausgesprochenen Grundsätzen und der Praxis des Meisters. Als er einmal auf Donatello zu sprechen kam, fand er, sonst seines Lobes voll, auszusetzen, daß er seine Marmore nicht vollende, zufrieden mit der erreichten Fernwirkung. Was es aber mit seinen eignen *bozze* für eine Bewandtnis hat, ist bekannt: er hat sie nicht stehengelassen, weil sie ihm so unübertrefflich schienen, sondern weil Zeit und Stimmung versagten, zuweilen auch wenn er sich verhauen hatte. Wo keine widrigen Zufälle störten, hat er

seine Statuen bis zur Politur gefördert. Er war in diesem Punkte eben ganz Bildhauer. Dem Bildhauer liegt Vollendung im Zug der Hand, weil seine Aufgabe, das Grundgesetz seiner Kunst, volle, complette Wahrheit der räumlichen Erscheinung ist. Auch fallen die Spuren der Werkzeuge roher ins Auge, aufdringlicher, als in der Schwesterkunst, deren Linien und Pinselzüge stets die Fühlung mit den Formen behalten. Hier ist man geneigt, selbst das blos unfertige geistreich zu deuten, das im Marmor dem normalen Gefühl widerstreben würde.

Daher galt Michelangelo Vollendung als so wesentlich, daß er ihr sogar gelegentlich die Eigenhändigkeit opferte, durch Überlassung der letzten Hand an die Gehilfen; was schwerer verständlich ist.

Die malerische Bedenklichkeit plastischer Schärfe des Umrisses, marmorartiger Glätte und Kälte der Flächen trat denn auch in seinen Gemälden zu Tage. Sie fiel selbst seinen Verehrern auf.

* *
*

Der Amorphismus ist überhaupt dem Zeitalter Michelangelos fremd. Hätte irgend etwas derart auch nur in der Luft gelegen, es müßte angesichts seiner zahlreichen unfertigen Sculpturen bei den Cellini, Vasari irgend einmal verlautet sein. Das Gegenteil war damals die Gesinnung der Zunft der Bildhauer. Die Durcharbeitung des Marmors bis zur Glättung galt sonst für einen Ehrenpunkt, nicht blos im Interesse der Wahrheit und Schönheit, — und der Widerstandsfähigkeit: auch als Antrieb zur Vollkommenheit, denn nur was dem Vollkommenen sich nähert, kann Politur riskiren: Deshalb verwarf man das *mat*, obwohl es der Natur der Epidermis entspricht.

Auch das natürliche Gefühl nimmt Anstoß am Unfertigen, so lange es nicht durch die Suggestion an sich selbst zweifelhaft gemacht ist. Der Künstler arbeitet nicht für sich und seinesgleichen, sondern für die Welt. Meißelschläge gehören in die Werkstatt, nicht in Capelle, Saal und Galerie. Sie sind Handwerksarbeit; das was Leonardo *esercizio meccanicissimo* nannte und zur Herabsetzung der Sculptur gebrauchen wollte. Auch deshalb lag die amorphe Verirrung den Bildhauern allezeit ferner als den Malern. Sie ist in der Malerei weniger anstößig, gefährlich und absurd. Denn der Maler kann schon im primitiven Moment der Umrißskizze die Form

zutreffend hinsetzen, die der Bildhauer erst am Schluß aller Etappen seiner Arbeit herausbringt.

Die Geschichte spricht hier ungewöhnlich klar. Daß jemals ein griechischer oder römischer, trans- oder cisalpinischer Bildhauer der mittleren und neueren Zeit dem Unfertigen diese Toleranz und Gunst geschenkt habe, dafür soll noch eine Beweisstelle gefunden werden.

Die Texte, so man für die neue Lehre ins Feld führen könnte, meinen, genauer angesehen, doch etwas anderes, z. B. die alte Warnung vor peinlicher Ausführlichkeit, die nicht abschließen kann. Schon im Quattrocento hatte es Alberti für nützlich erachtet, den Malern zu erzählen, wie die Griechen den Protogenes getadelt hätten, *quod nesciat manum a tavola amovere.* Ebensowenig paßt die Berufung auf das, was die Pariser Bildhauer des XVIII Jahrhunderts *prétention à la couleur* nannten.[1]) Hier handelte es sich um feine Anpassung der technischen Proceduren an die Textur des darzustellenden Stoffes, wo glatte Durchführung Pedanterie und Unbehilflichkeit sein würde. Diese Neuerung lag also im Zug des Naturalismus.

Die Bemerkung, daß mancher glückliche Effect durch Zurückhaltung der letzten Hand und Feile gewonnen werden könne — selbst wenn sie bis zu einer „malerischen Auflösung" getrieben würde, ist doch grundsätzlich verschieden von der Lehre, daß der Bildhauer mehr oder weniger unfertige Sachen als in höherem Sinn fertig ansehen könne, für solche erklären und abliefern; Zustände der Skizze als das bestellte Kunstwerk zu offeriren das Recht habe.

Bei dem berühmten Ausspruch des Lysipp, Polyklet habe die Menschen gemacht wie sie sind, er aber wie sie scheinen (*φαίνονται*), wird dem heutigen Leser der Impressionismus einfallen. Aber der griechische Bildhauer hat nach dem Zusammenhang doch etwas andres gemeint als diese dem Griechentum und dem Altertum fremde Doctrin. Was ihm vorschwebte bei seinem merkwürdigen Bekenntnis, würde eher dem modernen Gegensatz von Akademismus und Naturalismus entsprechen. Er wollte den typisch idealen Gestalten des argivischen Meisters seine dem Leben abgesehenen Motive ent-

[1]) Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une sorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie sur l'autre, donnent de la légèreté aux étoffes, et répandent l'harmonie sur la composition. FALCONET, Oeuvres, I. 44 (1760)

gegensetzen, jenen Paradigmen des Canon (*exemplum*) die mannigfaltige freie Beweglichkeit des Lebens (*veritas*), und den von unseren Classicisten perhorrescirten Contrapost. Zwar will er die Giltigkeit des Canon nicht bestreiten, aber das starre Gesetz soll sich hinter dem Zufälligen, als dem Merkmal der Wirklichkeit verschleiern. Statt jener Vorführung der Gestalt in Frontansicht, fast im Aufriß, und in einer Ebene, taucht er sie in den Strom des Lebens, der nie stille steht, nach Heraklit.

Und dies war doch im Sinn derselben Natur, die die kanonischen Verhältnisse schuf, da die Function der Gestalt Bewegung ist, in unbegrenzter Mannigfaltigkeit. Dieser Gegensatz von Regel und Leben tritt uns auch in der Form der Oberfläche entgegen: anstelle jener linearen, quadratischen Einteilung des Körpers tritt nun der continuirliche Wellenschlag der organischen Musculatur; und diese Beweglichkeit wirkt dann freilich auch auf den Canon zurück, dem Lysipp schlankere Verhältnisse gab. —

Eine Stelle giebt es, wo ein römischer Autor der Kaiserzeit die moderne Meinung zu berühren scheint. Plinius (Hist. nat. 35, 11) registrirt die ihm paradox scheinende Beobachtung, wonach die letzten, unfertig zurückgelassenen Werke der Künstler mehr Bewunderung zu finden pflegen, als ihre früheren vollendeten. Er zählt einige charakteristische Exempel auf.[1])

Aber der Grund dieser paradoxen Verehrung ist ein zufälliger, ein sentimentaler. Der Anblick des für immer verlorenen giebt solchen Werken einen wehmütigen Reiz, der innigere Verehrung auslöst. Der Schmerz über die mitten im Schaffen gelähmte Hand weckt Sehnsucht; und die erregte Phantasie hilft ergänzend nach, sie ersetzt die fehlenden Lineamente, sie glaubt die an der Schwelle der Vollendung gehemmte, zurückgestoßene, körperlose Vision des Künstlers zu ahnen, zu schauen.

* * *

[1]) Illud vero perquam rarum ac memoria dignum, etiam suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irin Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Medeam Timomachi, et... Venerem Apellis, in majori admiratione esse, quam perfecta. Quippe in iis lineamenta reliqua, ipsaeque cogitationes artificum spectantur: atque in lenoscinio commendationis dolor est: manus, cum id agerent, extinctae desiderantur.

Wir haben erlebt, wie jene Doctrin sich allgemein verbreitet hat und nun die Kunst beherrscht. Man soll nicht blos die Statuen unfertig lassen; man imitirt, im Schweiß des Angesichts, den Schein einer genial wilden *bozza*. Ja es ist vorgekommen, daß man die durchmodellirte Statue mit einem skizzenartigen Gipsmantel umkleidete, um diesen dann in Marmor nachzuahmen; das heißt arbeiten um arm zu sein. Man wird aber sagen dürfen: Bevor irgend ein Ausspruch von competenter Seite entdeckt oder ein Denkmal irgend früherer Tage nachgewiesen wird, das im Sinn dieser Doctrin gedeutet werden könnte, wird man zwar ihre Originalität unsrer Zeit zugestehen müssen, aber auch den Mut haben dürfen, sie für eine Verirrung zu halten.

Die Piccolomini-Statuen

EIN curioses Capitel im Buche der angeblichen Apokryphen! diese vier oder fünf Statuen im Dom von Siena. Ihre äußere Legitimation auf dem Papiere ist ja so ordentlich, wie man nur verlangen kann; aber die Confrontation desto ungünstiger. Man spricht von ihnen in einer Weise, daß man fast den Mut verliert, sichs die Kerzen für das Spiel kosten zu lassen.

Zwar die beiden Biographen scheinen nichts von ihnen gewußt zu haben; hat sie der Meister nicht für wert gehalten, davon zu sprechen? Sie verfielen schnellem Vergessen, bis nach dritthalb Jahrhunderten, im Jahre 1774, ein Zufall dem gelehrten Domenico M. Manni den Contract vom 11. October 1504 in die Hände spielte. Die Entdeckung hat aber des Meisters Verehrern wenig Freude bereitet. Die Entdeckung! nicht etwa im Winkel eines alten verkommenen Palazzo, sondern im stolzen Dom von Siena, inmitten eines eleganten Renaissancealtars, dicht neben einem Prachtraum, wo tausend kunstfrohe Pilger alljährlich an ihm vorbeischreiten. Die Libreria Pinturicchios war von demselben Cardinal erbaut worden (Grundstein 29. Juni 1502), der jenen Altar bei Michelangelo bestellte. Auch dann ist es noch vorgekommen, daß geübte Augen bei ihrer Wanderung durch die gotischen Hallen über sie weggeglitten sind; und was unerhört ist, auch die Küster haben sie verleugnet. Ohne jene vergilbten Papiere des Archivs wären sie bis ans Ende der Tage im Dunkel geblieben.

Ist es möglich, daß Werke von Michelangelos Hand so wenig Leuchtkraft besitzen? Möglich wäre es wohl: das bewies der Engel in S. Domenico zu Bologna.

Das Geschenk des Archivs ist also von den Verwaltern seines geistigen Nachlasses mehr oder weniger entschieden abgelehnt worden. Wilson (S. 49) erschienen sie sicher Gehilfenarbeit; höchstens nach ein paar Andeutungen seien sie vielleicht von untergeordneten Kräften hergestellt, urteilt Wölfflin; die Statuen jener Urkunde nennt Ricci einfach verloren.

Aber dann hätte ja Michelangelo seinen Gönner, dem er formell eigenhändig Arbeiten *(di sua mano)* versprochen, und 304 Ducaten eingestrichen, mit den Surrogaten irgend eines Florentiner Dunkelmanns abgefunden! Und außer seiner bürgerlichen wäre er auch seiner künstlerischen Ehre zu nahe getreten, da ja nun alle Welt das Machwerk als seine Leistung betrachten mußte. Endlich, da es jedenfalls technisch gute Arbeiten waren, so hätte er durch die gebührende Ablohnung des Ersatzmanns wohl einen großen Teil des Gewinnes — die einzige Triebfeder der Übernahme — opfern müssen.

Man steht hier vor einem wunderlichen Dilemma: Entweder sind die Statuen die von Michelangelo übersandten, dann hat er sich durch Lieferung minderwertiger Arbeiten untergeordneter Gesellen einer Täuschung schuldig gemacht, oder die abgelieferten echten sind verloren gegangen: dann müßten Ereignisse angenommen werden, von denen in der Überlieferung keine Spur geblieben ist — eine Katastrophe, durch welche seine vier Statuen vernichtet wurden; und die Herstellung dieser Ersatzfiguren, die dem Stil nach derselben Zeit angehören und nach den Vorschriften des Cardinals gemacht worden sind. Die Statuen wären also zweimal bezahlt worden. Sie müßten von Bildhauern gemacht sein, die man zur Hand hatte; aber sie sind stilistisch von den zahlreichen Werken jener Zeit im Dom völlig verschieden.

In den letzten Wochen seines römischen Aufenthaltes hatte Michelangelo sein rühriger Freund Jacopo Gallo diesen Auftrag des alten Cardinals von Siena, Francesco Piccolomini verschafft. Vor etwa zwanzig Jahren hatte der Neffe des berühmten Aeneas Sylvius im nördlichen Seitenschiff diese Capelle gestiftet. Der Lombarde Andrea Bregno, aus Ostero am Luganer See, seit Jahren in Rom vielbeschäftigt, hatte die Altarwand im Jahre 1485 vollendet, bis auf die sechzehn Statuen. Es war kein Gedanke mehr, daß der achtzigjährige diese selbst ausführen werde; doch sollte es genau nach seiner Anweisung geschehen. Man hatte zuerst den

Pietro Torrigiano ins Auge gefaßt; er begann die Statue des hl. Franciscus, des Stifters Namenspatron; als aber Cesare Borgia für seinen Feldzug in der Romagna Kriegsvolk warb, desertirte er zu dessen Fahnen. Der Cardinal wollte eine Arbeit, „die alles zur Zeit in Rom vorhandene Moderne überträfe“ (Milanese 25); Gallo aber konnte ihm dafür bürgen, daß das Einer und nur einer vermöge, der junge Florentiner, der Rom und S. Peter das Marmorwerk der Pietà soeben geschenkt hatte.

Es handelte sich also um nicht weniger als fünfzehn Statuen, meist von zwei Ellen Höhe. Das Hauptstück war eine Gruppe des Auferstandenen mit dem ungläubigen Thomas und Johannes dem Evangelisten, bestimmt für die Tribuna der Mitte; darüber noch ein großer Christus *(in sommità d'essa cappella);* zwei Engel mit Drommeten „an den Enden des Gesimses“. Für die Seitennischen waren Statuen von Heiligen und Aposteln bestimmt. Der Marmor natürlich von Carrara, *novo, candido et bianco,* ohne Adern, — ohne Anstückung.

Michelangelo hat den Contract in Florenz am 19. Juni 1501, sein Freund Gallo am 25. in Rom unterzeichnet. Für die auf drei Jahre berechnete Arbeit sollte er 500 Ducaten in Gold erhalten, 100 sofort zahlbar. Zwei Jahre später wurde der Cardinal, nach dem Tode Alexanders VI, am 22. September 1503, auf den päpstlichen Stuhl erhoben, freilich als gebrochener Greis, — ein *papa di transizione.* Denn Julian della Rovere hatte bereits Hand auf die Tiara gelegt.

Die Aufregungen und Strapazen von Conclave und Audienzen beschleunigten seine Auflösung; nur 27 Tage hat er regiert († 18. October 1503). Das Unternehmen wird wohl ins Stocken geraten sein, am 15. September und am 11. October 1504 wird der Contract von den Erben, Andrea und Giacomo Piccolomini, der letztwilligen Verfügung des Papstes gemäß, erneuert, mit Festsetzung der Ablieferungfrist auf zwei Jahre.

Daß Michelangelo die Ausführung in Angriff genommen hat, im Juni 1501, oder 1504, als er mit dem David fertig geworden war, ergiebt sich aus einem Briefe von 1511, nach dem vier Statuen ab geliefert wurden. Aus einer gerichtlichen Verhandlung von 1537 geht noch hervor, daß er 300 Ducaten erhalten hatte, von denen nur 200 abverdient waren; dies würde, die Statuen zu $33^1/_3$ Ducaten ge-

rechnet, sechs Statuen ergeben. Der Schuldrest, 100 Ducaten, wurde damals von den Gläubigern einem Beamten des Hauses cedirt. —

Die Frage der Piccolomini-Statuen ist keine sehr dankbare. Ohne Zweifel besitzen wir in ihnen die von Michelangelo als sein Werk an den Dom von Siena abgelieferten vier Statuen. Aber wie sind sie zustande gekommen?

Über diesen Statuen waltete ein Unstern. Er übernahm die nicht begeisternde Arbeit wohl in einem Moment, wo er einmal Zeit zur Verfügung zu haben glaubte. Aber dann kam der absorbirende Auftrag des David, und damit der teilweise Bruch des Versprechens, nichts zu unternehmen vor ihrer Beendigung. Vermutlich hat er damals die einzige für ihn verlockende Hauptgruppe, des Auferstandenen zwischen Thomas und Johannes, zurückgestellt; er glaubte zunächst nur noch für die einfachen Figuren der Seitennischen Stimmung zu haben. Er mußte versprechen, die Zeichnung jeder Figur nach Rom zu schicken, zur Begutachtung von Tracht, Geberde, Nacktem; er sollte sich die Verbesserungen nach den Vorschlägen der beiden von ihm und den Cardinälen bestimmten Sachverständigen gefallen lassen; je zwei fertige Statuen sollen immer erst geprüft werden. Man fragt: Wie konnte er sich zu diesem Contract verstehen? Und welchen Begriff von ihm als Künstler mußten Leute haben, die ihm dergleichen zumuteten! Man möchte glauben, er habe zornig gerufen: Nun so geschehe Euch nach Eurem Glauben! und habe dann mit Hohnlachen seinen Jünglingen das Programm übergeben. Aber hätte er dann nicht seine Committenten betrogen?

Doch so einfach liegt die Sache nicht. Die neuerliche Beurteilung, die ihm jeden Anteil an der Ausführung abspricht, beruht auf teilweiser Unterschätzung der Statuen, nach unpassenden Maßstäben. Man tritt vor diese einfachen Apostel- und Papstfiguren mit dem David im Kopf.

Aber selbst wenn er nie die Hand an sie gelegt hätte, sie mußten doch nach seinen Anweisungen und Skizzen und unter seinen Augen gemacht sein, und da könnten unmöglich alle Spuren von seines Geistes Art verloren gegangen sein. Diese gälte es zu erraten: *hic Rhodus, hic salta!* —

Michelangelo hatte zuweilen seine ausgiebigsten und bedeutendsten Eingebungen im Beginn der Arbeit, da wo die Erregung der Phantasie durch den Auftrag die productive Kraft freimachte. In

diesem ersten Elan scheint er nun den Apostelfürsten Petrus gefunden zu haben, die vornehmste Figur der hier zu versammelnden Schar. Denn die Statue der unteren Reihe zur rechten des Altars kann nur Petrus sein, nach dem Typus des Kopfes und dem Rang des Platzes, der ihm dort angewiesen ist. Es ist eine Gewandfigur nach antiken Mustern, die einzige in Marmor, die wir von ihm besitzen. Man wird vielleicht sogar ein antikes Vorbild vermuten, doch war unter den zahlreichen Gewandstatuen von Rednern, Philosophen und Dichtern keines zu finden; übrigens erinnern die Motive mehr an Frauenstatuen, Musen. Er ist also wohl seine eigenste Erfindung, interessant als Versuch die Sprache dieser Classe plastischer Werke zu reden, ein Cabinetstück der Draperie. Denn so zweifelhaft die archäologische Descendenz, so klar ist die künstlerische Intention.

Mit den anderen Figuren zusammen betrachtet, erscheint die imposante Apostelgestalt wie ihr Führer. Während jene mit decorativ repräsentirenden Attituden abgefunden sind, scheint sich dieser nach der unsichtbaren Gemeinde, am Fuße des Altars zu wenden, das Haupt geneigt. Er redet sie aber nicht an, — dann müßte er die Rechte frei haben; er hört sie nur an, um ihr Anliegen aufmerksam gelassen, huldvoll entgegenzunehmen. In Einklang mit dieser Wendung nach der Tiefe will er die Vorderseite frei haben: das Obergewand, den Körper in sich durchkreuzenden Lagen umschnürend, ist unten ganz nach hinten geworfen, dem Anblick entzogen, daher das merkwürdig Gesammelte, Geschlossene seiner Erscheinung. Die Arme, an den Seiten herabhängend *(braccia penzoloni)*, in den Mantelfalten ruhend, vermehren den Eindruck aufmerksamen Anhörens, gesammelter Überlegung. Nur die Hände sehen hervor.

Man könnte sich den Apostel so vorstellen in der Scene an der goldnen Pforte, wo er dem bettelnden Krüppel zuruft: Siehe uns an! denn er heilte ihn nicht durch Berührung, durch den bloßen Anblick. Und sein Kopf ist vertrauenerweckend, von edlen, scharfgeschnittenen Zügen. Dichtes krauses Haar, mit den bekannten, kurzen, scharfgekämmten Locken, wie Eberzähne; — wie ein Turban die Stirn umrahmend.

Der Stil der Draperie in den gleichzeitigen lombardischen Statuen der Nähe ist ein ganz andrer. Statt jener dünnen Stoffe mit parallelen, scharfgeschnittenen Falten, abwechselnd straff an-



Der hl. Petrus

gezogen, windgeschwellt oder der Schwere folgend, hat man hier den Gewandstil der Madonna von Brügge gefunden.

Mit diesem Petrus war nun freilich sein Interesse an dem Unternehmen, das nie herzlich gewesen war, erschöpft. Die Ausführung des nun folgenden päpstlichen Paars hat er den Gehilfen überlassen, denn hier war alles streng nach Vorschrift zu machen. Es sind der Märtyrerpapst Pius I aus Aquileja (158—167), von dem des Auftraggebers Oheim, Aeneas Sylvius einst seinen Papstnamen angenommen hatte, und Gregor der Große, der den von ihm verfaßten Canon der Messe hält. Die Gleichgiltigkeit des Künstlers verrät sich in der Identität der Köpfe. Doch erkennt man in Pius I den Versuch, den Märtyrer zu charakterisieren, im tragischen Zug der Augen und in der erhobenen Rechten, die die Zumutung der Verleugnung zurückzuweisen scheint.

Diese Statuen mögen die Vertreter der Familie wenig befriedigt haben, und es wird ihm zu Ohren gekommen sein. Und so be schließt er in einer letzten Statue, des Jacobus, alle Rücksicht auf römische Vorschriften beiseite zu schieben, und mit einem Apostel seiner Idee sich von dem Werk zu verabschieden. Seht, das habe ich euch zu Gefallen gemacht, nun will ich euch noch einen Apostel nach meinem Kopf liefern, macht daraus was Ihr wollt, Addio! In scharfem Gegensatz zu jener feierlich vornehmen Würde, in schwere Massen von Draperie gehüllt, sehen wir nun einen Eiferer, von impulsivem Temperament, eine hohe hagere Gestalt, mit häßlichem Kopf, hohem Schopf, langem Vollbart, heftig, fast aggressiv, nach links vortretend, mit trotzig geradausgerichtetem Blick, unwillig gekrümmtem Mund. Es ist ein Apostel im Stil des Matthäus.

Pius III, der das Werk nie gesehen hat, war der erste der langen Reihe von Päpsten, denen Michelangelo gedient hat.

Die Skizze des Matthäus

„ZUWEILEN wenn man die Zukunft planmäßig ordnen und festlegen will, wird solches Unterfangen zum Signal unsere Pläne zu zerreißen. Wenn man dagegen, in eine unleidliche Lage festgebannt, auf Schicksal und Zufall hofft, uns auf einen anderen Schauplatz zu versetzen: so umklammern uns die Verhältnisse und fesseln uns an denselben Fleck."

Diese Beobachtung eines Americaners paßt auf die Lage Michelangelos in den Jahren 1503 und 1504. Noch ist die Arbeit am David nicht beendigt: da unterzeichnet er, am 24. April 1503, einen Vertrag mit derselben Körperschaft, nach dem er, auf zwölf Jahre sich bindend, zwölf überlebensgroße ($4^1/_4$ Ellen) Apostel in carrarischem Marmor für den Dom zu liefern verpflichtet wird; an Stelle der von Bicci di Lorenzo gemalten. Sie sollen der Würde dieser Kirche und seiner Kunst *(secundum artem ingenium et artificium suum)* entsprechen, zu beider Ehre und Ruhm. Dafür erhält er monatlich zwei Goldgulden (also im Verlauf der zwölf Jahre 288) und ein Haus, erbaut von Simon Pollaiuolo im Borgo Pinti, für 600 Gulden. Alle Ausgaben für Marmorblöcke und Reisen nach Carrara bestreitet das Bauamt, von ihm wird keine weitere Leistung verlangt als seine *faticha* und *industria.* Die Mehrzahl der Blöcke wurde sogleich beschafft.[1])

Von diesem Projekt kam nichts zustande als eine Statue; d. h. die halb aus dem Block gelöste *bozza* des Apostel-Evangelisten Matthäus, merkwürdig auch als das erste Beispiel einer mitten in der Arbeit

[1]) E di già avevo condotti la maggior parte di marmi. MILANESI, Lettere 426.



Die Skizze des Matthäus

steckengebliebenen Statue seiner Hand, des damals 28jährigen. Nachdem sie drei Jahrhunderte in dem Cortile der Opera gestanden, wird sie 1831 im Hof der Akademie der Künste geborgen, die dem Apostel geweiht ist.

Im Januar 1504 hatte er den David abgeliefert; Anfang des folgenden Jahres kommt schon der Ruf nach Rom. Am 18. December wird jener Vertrag aufgelöst, das Haus vermietet. Zwar schreibt der Gonfaloniere noch am 27. November 1506, als Michelangelo wieder in Florenz war, dem Cardinal von Volterra: Er hat zwölf Apostel begonnen . . . das wird ein erlesenes Werk geben, — *che sarà opera egregia.*[1]) Aber eine Wiederaufnahme nach seiner Flucht aus Rom ist in hohem Grade unwahrscheinlich. Der Matthäus kann nur das Erzeugnis eines ersten Impulses sein, über diesen hinaus hat die Stimmung für die einförmige Arbeit dieser Zwölfe schwerlich gereicht. Von einer Erneuerung des cassirten Contracts ist nichts bekannt. Jener Brief Soderinis war geschrieben, um den Cardinal und durch ihn den zornigen Papst milde zu stimmen für den Künstler, von dem in Güte alles zu erreichen sei; als Beweis führt er seine Bereitwilligkeit zu jenen umständlichen Zwölfstatuen an, wobei er freilich verschweigt, daß das Unternehmen längst aufgegeben ist, ein Umstand, der jedoch für das zu beweisende nicht in Betracht kam. —

Obwohl diese Statue (der Embryo einer Statue) zu den dunkelsten Ausgeburten seiner Phantasie gehört — noch Niemand hat ihren Sinn deuten mögen —, hat sie doch Künstler und Gelehrte allezeit ungewöhnlich interessirt, ja aufgeregt. Zum Teil eben wegen der Rätselhaftigkeit ihrer doch ein starkes Pathos bezeugenden Geberden- und Mienensprache; des bis zum Bizarren getriebenen Contraposts; mehr wohl durch die Unfertigkeit der zur Hälfte noch im Block begrabenen Gestalt bei merkwürdiger Lebensfrische einiger herausgearbeiteten Teile. Sie zeigte den Meister bei der Arbeit, — fast in allen ihren Etappen.[2]) Man hat z. B. die Anwendung der linken Hand bemerkt, die er bei besonderem Kraftaufwand gebraucht haben soll. Hervortretende Teile, der linke Schenkel, die rechte Schulter sind sogar mit dem Bahnmeißel geebnet; der Charakter

---

[1]) GAYE II, 91f.

[2]) S. m. Beiträge, S. 258ff.

des elastischen pulsirenden Fleisches ist hier vollkommen getroffen; daneben aber stecken die Finger der linken Hand noch in viereckigen Klötzchen. Der Oberkörper mit dem anliegenden Arm steht in Frontansicht, der Oberfläche des Blocks parallel, das Haupt aber ist im Profil nach links, über die Schulter gedreht, doch die Beine bewegen sich wieder in der Richtung des Kopfes. Wie ein frontmachender Soldat, der durch Alarmruf aufgeschreckt, Hals und Augen heftig nach dem Schall hinwendet. Man faßt die Stellung als Standpose, mit dem erhobenen linken Fuß auf dem üblichen Steinwürfel; aber dieser Stein kann auch eine Stufe der Treppe sein, auf der er herabsteigt.

Es scheint wenig erheblich, angesichts technisch so interessanter Dinge, nach dem geschichtlichen Sinn dieser Bewegungen zu fragen; sich über unergründliche Absichten des Meisters den Kopf zu zerbrechen. Die formale Configuration der Gliedmaßen erinnert an den rebellischen Sclaven des Louvre, der dem Matthäus zeitlich ja auf dem Fuß folgt: aber stofflich kann man sich den Gegensatz kaum stärker denken: der Sclave zerrt mit übermenschlicher Kraft an seinen Banden, der Apostel steht oder schreitet gelassen daher, das Buch unterm Arm, den Mantel aufraffend. Nur die anstrengende Drehung in Hals und Hüftgelenk, noch mehr das zurückgeworfene, wie zurückbebende Haupt, das vordringende Halbrund des stieren Auges und der zähnebleckende Mund weisen hier auf eine ganz plötzlich über ihn gekommene Erregung. Bei Unsichtbarkeit der Ursache dieser Aufregung begnügte man sich also, den vagen aber dämonischen Eindruck des Sinnlosen beredt auszumalen.

Die Bewegung des Mannes erschien als ein gehemmter Drang — wie ein im Stollen eingeklemmter Bergmann sich mühsam fortschiebt. Oder ist es ein Riese der Urzeit, ein Deukalionsmensch, während einer mythischen Katastrophe im Todeskrampf erstarrt? Oder wäre darin nur eine ungestüme Rebellion des Künstlers zu sehen, gegen die Zaghaftigkeit altfränkischer Gepflogenheiten? Der Kopf hat eine wunderliche Ähnlichkeit mit der in der Lawrence Gallery als — Satan bezeichneten Zeichnung einer Profilbüste, im Britischen Museum, auf die Miltons Gemälde des Teufels zu passen schien.

Auf eine nüchternere Erklärung mehr äußerlicher Art könnte die Vorgeschichte der *bozza* führen. Michelangelo hatte für seinen Apostel anfangs ein ganz anderes Motiv gewählt, und dieses besaß

den Vorzug der Sachlichkeit und Klarheit. In einer Zeichnung der Malcolmsammlung (Brit. Museum) sieht man eine hohe Gestalt in der Geberde ruhigen Nachdenkens. Die rechte Hand berührt mit dem Zeigefinger die Wange, der Ellnbogen ruht auf einem dem vortretenden Schenkel aufgestützten Buch — der linke Fuß ist auf die Treppenstufe gesetzt. Statuen in solcher Stellung sind aus der griechischen Plastik bekannt; man wollte in das Motiv ruhigen Standes Abwechslung bringen, indem man das Spielbein über das Standbein erhob.

Dieselbe Figur ist auf dem Blatt noch einmal skizzenhaft wiederholt, das überdies einige Skizzen zur Reiterschlacht enthält.

Diese seine erste Idee hat Michelangelo also nicht beliebt in Marmor zu übertragen; sie wurde von einem neuen Impuls verdrängt. Da aber hat er nun, ungeduldig zum Ziel zu kommen, Skizze und Modell überspringend, den Umriß seiner Statue direkt dem Block aufgezeichnet, um dann sofort die ihm vorschwebende Figur aus dem Marmor herauszuhauen. Es war sein erstes Wagnis dieser Art. Und es ist nicht ganz ermutigend ausgefallen. —

Aber was wollte er eigentlich mit dieser seltsamen Apostelgestalt? Nur das Thema, die Idee könnte uns doch über ihre Construction Aufschluß geben. Der Bildhauer sah sich vor der Aufgabe, zwölf Apostelfiguren zu erfinden, die der Mehrzahl nach im Neuen Testament wenig oder gar nicht charakterisirt waren; wo soll er für alle diese leeren Namen bedeutende, bezeichnende Situationen herbekommen? Er wird sich doch wohl einmal nach den wenigen etwa vorhandenen, charakteristischen Zügen umgesehen haben. Und wirklich scheint im Evangelium eben dieses Matthäus der Schlüssel der Statue verborgen, Cap. IX, 9.

Matthäus war ein Zollbeamter, mitten aus seinen Tagesgeschäften rief ihn der vorbeigehende Herr auf zur Nachfolge:

„Und da Jesus von dannen ging, sah er einen Menschen am Zoll sitzen, der hieß Matthäus; und er sprach zu ihm: Folge mir! Und er stand auf und folgte ihm.“

Diese Berufung wäre hier dargestellt. Das aus der vorüberziehenden Schar plötzlich erschallende Wort hat der Zöllner vernommen; es durchzuckt sein Inneres; er wendet sich um, sieht hinaus und gewahrt den Herrn, dessen Erscheinung, Antlitz, Blick

jene Aufforderung unwiderstehlich macht. In die Nacht seines Inneren, dessen Welt bisher Steuerrolle und Zolltarif waren, dringt ein Strahl aus einer andern Welt, und er fühlt, daß es hier kein Besinnen, kein Transigiren giebt. Er starrt den geistgewaltigen Mann an mit vordringenden Augen, sprachlos geöffnetem Mund. Diese Wendung des Kopfes ist aufs schärfste betont: wie aus den Wolken gefallen, mechanisch erhebt er sich, schreitet hinaus. Er saß in dem nach der Gasse offenen Büreau auf seiner Estrade; jetzt setzt er den rechten Fuß auf den Estrich, Jesu zustrebend. Die Hand (den Daumen im Gürtel eingehakt) rafft den langen Rock auf . . . Die Verwirrung des Anzugs soll die Hast dieses blinden Gehorsams und die Unwiderstehlichkeit der Suggestion veranschaulichen: das schräg über die Brust herabhängende Hemd, die bloßen Arme und Beine, der abgleitende Gürtel, über den sich in unschön eckigem Fall (wie ein Trog) der Rock breitet. Eine Haarlocke fällt über die Schulter. Freilich, mit so wenig Würde konnte nur Michelangelo wagen, einen Apostel darzustellen, in einem so feierlichen Augenblick! —

Ist diese Deutung richtig, so würde man in dem gewählten Moment eine merkwürdige Beziehung zu Michelangelos eigenem Erlebnis in jenen Tagen finden können. Das für die Statue verhängnisvolle Jahr 1505 erinnert uns an die Analogie der kritischen Situation seines Evangelisten mit einem gleichzeitigen Erlebnis des Künstlers. Dieser Marmor stand in der Werkstatt, als der Bote mit der Einladung Julius' II. dort erschien. So mag er ihn angeblickt haben, den Mann aus Rom. So ließ auch er alles im Stich: eben diesen Marmor, den Carton, die Madonnenrunde: „stand auf und folgte ihm". —

Das bildnerische Problem war: eine Gestalt in vorschreitender Bewegung: die Statue forderte den Körper in Frontansicht, für das Motiv des Schreitens war die Profilansicht bequem: daher die starken, fast unwahrscheinlichen Drehungen. Der Reliefstil kämpft mit der Freisculptur. Bei der Neuheit und Schwierigkeit einer solchen Aufgabe war jene Änderung des technischen Verfahrens bedenklich. Der Charakter des Gezwungenen ist augenscheinlich erst durch die Marmorarbeit hineingekommen. Im Louvre ist eine Draperiestudie, die den Apostel genau in der Stellung des Marmors zeigt, aber mit umgeworfenem Mantel, der nur die Vorderseite des

Körpers offen läßt, Schulter und Hüften aber, also die Drehungspunkte verhüllt. Von dem Buch unter dem linken Arm und der das Kleid raffenden Hand ist nichts sichtbar, der Zug des Gewaltsamen ist verschwunden. Es war wohl die plastische Durcharbeitung ohne Modell, die den schroffen Contrapost zur Erscheinung brachte und in seinem Gefolge alle die andern Seltsamkeiten.]

Man sieht also bereits in diesem ersten Versuche, daß jenes directe Verfahren grade für einen Bildhauer von Michelangelos Temperament bedenklich war. Ein phlegmatischer Kopf vermag die festgestellte Form unverändert im Gedächtnis zu bewahren: bei Michelangelo unterlag sie fortwährend Wechseln, und die Adaptirung des neuen an das fertige alte konnte nicht immer gelingen. Der Zufall führte ihn hier auf eine Stilform, die später seine plastische Erfindung als Manier beherrschte. Stünde die Entstehungszeit der Statue nicht fest, man würde sie für ein späteres Werk erklären. Der Cicerone (S. 675) meinte, der Stil nötige zu der Annahme, daß er viel später als 1504 und für eine andere Bestimmung gearbeitet sei. —

Wie intensiv übrigens die *bozza* sogleich die Künstlerwelt beschäftigte, erkennt man aus einigen Zeichnungen des jungen Raphael, der damals in Florenz in eine neue Richtung der Studien gekommen war.[1]) Sie scheinen einzusetzen mit der fleißigen Federzeichnung des Britischen Museums. Aber wenn Michelangelo das aus der Situation geschöpfte Bewegungsmotiv mit unerbittlicher Schärfe durchführt, so erscheint es bei dem Urbinaten, den nur der allgemeine malerische Wert der lebhaften Wendung interessirte, verflacht und in den folgenden Weiterbildungen völlig verklingend. —

Der Matthäus, den Schluß seiner Florentiner Jahre bezeichnend, weist auf die Folgezeit. In der Reihe seiner Werke ein neues Blatt, gemahnt er wie ein Vaticinium kommender Dinge; als einziges, einsames Fragment jener projectirten Apostelschar aber ist er ein Präludium der Tragödien des Grabmals, der Medicimonumente. Es ist auch seine erste unvollendet gelassene Marmorfigur, und wahrscheinlich die erste, bei der er seine bisherige besondere Methode der Vorbereitung der Statue im Modell verließ. Endlich ist er das

[1]) G. GRONAU, Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin 1902.

frühste Beispiel der Discrepanz zwischen der plastischen Formel und der Darstellung des Gegenstandes. Man scheint darüber einig, daß er undeutbar ist.

* *
*

Dieser Matthäus ist als Statuenmotiv ohne Zweifel befremdend und gewiß allen akademischen Principien entgegen. Hier wird eine historische Persönlichkeit, ein apostolischer Charakter uns vorgeführt in einem durchaus transitorischen Moment und in einer Situation, die vollkommen rätselhaft bleiben würde ohne die Kenntnis von Namen und Vorfall. Eine monumentale Statue, die seitwärts schreitet, und das Antlitz augenblicklich scharf nach dieser Seite wendet — dies Wagnis war wohl nur Michelangelo möglich. Indes wer seine Schöpfungen auf diesen Punkt studirt hat, weiß, daß es fast eine Maxime seiner Statuarik war, die ihn formal interessirende Pose mit einem anecdotisch charakteristischen, momentanen Zug aus ihrer Geschichte zu verbinden. In einem solchen Moment zeigte er uns den David, den man auch nicht betrachten kann, ohne daß das Auge die ganze Scene sich vorzaubert.

Der Matthäus war die letzte Arbeit, die er vor seiner Wegberufung nach Rom in Florenz unternahm. Da liegt es nahe, einer viel berühmteren Statue zu gedenken, einer aus dem Riesenwerk, zu dessen Ausführung er jetzt nach Rom geeilt war, — des Moses. Und da ist merkwürdig, daß diesem ein gleichartiges Formalmotiv zu Grunde gelegt ist — die Unterbrechung eines ruhigen Zustands durch einen plötzlich eintretenden seelischen Eindruck. Dort das Verlassen eines weltlich-amtlichen Berufs, veranlaßt durch die überwältigende Erscheinung Jesu; hier die Umwandlung des Gesetzgebers und Überbringers einer göttlichen Lebensordnung in den zornigen, strafenden Richter. Dabei dieselbe Frontansicht der Figur mit heftiger Seitenbewegung des Hauptes; auch die Analogie der Gesetzestafeln und des Evangelienbuches unter dem Arm fehlt nicht.

Man hat gegen diese so nahe liegende Deutung des Moses die sitzende Stellung eingewandt; aber man darf sich erinnern, daß der Künstler hier durch den Plan des Monuments gebunden war. Der Gesetzgeber gehörte in die biblisch-allegorische, thronende Gestaltenreihe, die für das obere Geschoß des Denkmals bestimmt war. Sollte er auf den höchst charakteristischen Moment der Herab-

kunft vom Sinai verzichten, weil das Sitzen dazu nicht recht paßte? Da müßte man seine Gepflogenheiten wenig kennen, der nie sich bedachte, ja darauf ausging, heterogene, ja zeitlich verschiedene Momente in einer Gestalt zu verketten. Man sehe den Jonas: auch dieser hatte in der Prophetenschar zu thronen; dennoch bedenkt er sich nicht, für ihn den Augenblick zu wählen, wo er ans Ufer geschleudert worden ist, ja er fügt noch ein späteres Erlebnis hinzu, das Rechten mit Jahve unter der Kürbisstaude!

Der Moses ist vielleicht die mächtigste Darstellung der Erschütterung einer großen Natur durch einen unerwarteten Zwischenfall, der ihr sittlich geistiges Wesen in seinen Tiefen aufwühlt: in Staunen, Abscheu, Zorn und Schmerz. Alles ist hierauf berechnet, die ganze Conception gestellt auf diese Krise, diesen Übergangsmoment. Der Moses ist gewiß die repräsentirende Statue einer Herrschernatur, aber nicht in repräsentirender Pose — die ihrem Wesen nach ruhig sein müßte. Noch weniger ist es eine Pose der Verklärung oder Apotheose: grade die strenge Frontansicht (wie des Christus im Abendmahl) nannte man das „Antlitz der Majestät“.

DIE DENKMÄLER

VON

SAN LORENZO

DAS letzte und gefeiertste Skulpturwerk des größten Bildhauers der neueren Zeiten ist in fragmentarischem Zustand auf die Nachwelt gekommen. Seine Vollendung war dem Meister nicht beschieden. Was jetzt vor uns steht, sind zwei Teile eines projectirten Ganzen; es fehlt ein dritter, organischer Teil, der, nach Form und Sinn, den Schlüssel geben müßte zu jenem Ganzen, für das auch die Anordnung des Innenraumes berechnet war. Und selbst zu den beiden ausgeführten Monumenten gehörten verschiedene geplante, entworfene und begonnene, wenn auch vielleicht accessorische Bildwerke, die ausgeblieben sind.

Schriftsteller späterer Tage scheinen auch den Eindruck trümmerhaften Zustandes deutlich empfunden zu haben. Der Ton ihrer Beschreibungen ist resignirt, fast pessimistisch. Ein Biograph fand hier nur zufällige Bruchstücke dessen was Michelangelo gewollt; die Zusammenstellung des Materials für einen in der Ausführung unterbrochenen Bau, dem man notdürftig den Anschein des Vollständigen verliehen habe. Ein anderer nannte es demgemäß die zweite Tragödie in Michelangelos Leben, eine Geschichte nicht weniger niederschlagend als die des Papstdenkmals in S. Pietro in Vincoli.

Es fragt sich doch, ob man damit wirklich den reinen Eindruck des Werkes ausspricht, das in der Kapelle von S. Lorenzo vor uns steht. Und nicht vielmehr den Eindruck jenes Chaos von Skizzen und Entwürfen, Documenten und Berichten, die uns über die augenscheinlich schwere Geburt dieses Meisterwerks Licht verheißen, aber in ein Labyrinth verlocken, dessen Ariadnefaden zu finden viel Kopfzerbrechen verursacht und Momente der Verzweif-

lung. Es sind darin Skizzen zu sehr verschiedenen, nach einander versuchten und wieder fallen gelassenen Entwürfen. Aber ohne die Aufschlüsse aus jenem gelehrten Apparat: würde man wohl hier irgend etwas wesentliches vermißt haben? Der Bildhauer Dupré sprach von der wunderbaren Durchdringung der Teile des Denkmals: *compenetrazione delle parti col tutto*, die ohne genaue Feststellung im Modell gar nicht zu denken sei:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen.

Und was in so grandioser Geschlossenheit vor uns steht, nach dem man die Maße und Linien seines Genius zu zeichnen pflegt, es soll ein Bruchstück sein, ein Gegenstück zu jenem Flickwerk, von Mittelmäßigkeiten ausgeführt, wo nur eine Statue seinem Namen Ehre macht, — dem großen Unglück seines Lebens?

Der Contrast dieser Klarheit mit jenem Chaos, dem die Denkmäler entstiegen, aus dem sie erklärt werden sollen, ist betäubend, besonders wenn man sich Rats erholt bei seinen Scholiasten — *confusion worse confounded.* Und wer hat wohl nicht einmal im stillen bedauert, daß der Meister gerade diesen Teil seiner Zeichnungen mit dem von Zeit zu Zeit vorgenommenen Autodafé verschont hat.

Da ist es denn kein Wunder, wenn Jemand, den gordischen Knoten zerhauend, auf den Einfall kam, jener Wust von Skizzen enthalte blos Scheinentwürfe, ohne genetischen Zusammenhang mit den vorhandenen Denkmälern; Erfindungen einer dilatorischen Diplomatie, bestimmt den hohen Gönnern in Rom mit ihren unbequemen und unpraktischen Einmischungen das Maul zu stopfen. Das Werk selbst aber sei nichts anderes als was es scheint: die Eingebung eines genialen Moments, und dieser Eingebung reines Spiegelbild.

Diese kecke Hypothese, verlockend weil sie uns eine Sisyphusarbeit erspart, ließe sich hören als geistreicher Scherz. Aber das Verständnis der Medicigräber ist noch von anderer Seite her verdunkelt worden, durch die Verkennung der Gesinnung und Stimmung, der sie ihre Entstehung verdanken. Ihre Genesis ist verflochten mit wechselnden Schicksalen und Tendenzen der Zeit; sie

wurden durch eine bestimmte, aber bald der Erinnerung entschwundene Situation der Zeitgeschichte geradezu inspirirt. Nun aber war man mit der historischen Deutung auf einen Irrweg geraten; man legte ungefähr das Gegenteil von dem in das Werk hinein (hineininquiriren, sagen die Juristen), was Künstler und Auftraggeber einst erfüllt hatte. Die Vorstellung, daß Michelangelo gleichgiltig, ja mit Haß erfüllt gegen die Familie, deren Ehrenmal zu schaffen er berufen war, gearbeitet habe, paßte übrigens zu der modernen Doctrin, wonach ihn immer nur gewisse Formalien seiner Kunst interessirt hätten; wie ja überhaupt für den Kunstverständigen pragmatische Erklärungen Tabu sein müßten.

Diese Ansicht erhielt eine Art Wahrscheinlichkeit durch das hochidealistische Gepräge des Werkes. Es schwebt ja wie in einem Äther des Allgemeinen. Als habe er hier wirklich der absoluten Idee des Grabdenkmals, ohne Vermischung mit Zufälligem und Besonderm, Fleisch d. h. Marmor geben wollen.

Diese Idee würde differenzirt sein in zwei Exemplaren von völlig gleichem Schema — wohl die vollkommensten Pendants so die Kunst kennt. Die Gestalten der beiden Männer, deren Namen sie tragen, machen kaum den Eindruck historischer Individuen, in ihrem altrömischen Maskenkleid, das sie ins Zeitlose versetzt. Man scheint hier nur jene Zweiheit des Grundcharakters sehen zu sollen, in die sich nach Michelangelos Anthropologie die Menschheit scheidet. Die geniale Conception der beiden Gruppen besteht in einer Synthese dieser idealen Heroenfiguren mit Wesen symbolischen Inhalts, menschgewordenen Begriffen. Aber diese Gedankenwesen deuten nicht etwa auf die eigenartigen Erlebnisse und Eigenschaften jener über ihnen thronenden Männer; es sind Symbole des Loses der Endlichkeit, ersonnen auf Grund tiefsinniger, allgemeinster Betrachtungen, wie sie Grabmäler anzuregen pflegen. Und diese Idee der Endlichkeit hat Gestalt gewonnen in Gebilden, Paradigmen gleichsam, die des Bildhauers ausgereifte Vorstellung von machtvoll vollkommener Ausprägung der Menschengestalt versinnlichen, in Geberden, die als klassische Exempel stilistischer Grundgesetze von Wechsel und Contrast im Gleichförmigen gelten können. Die Form hat den Stoff aufgezehrt.

Dennoch ist in alledem nichts von der Leere und Kälte abstracter Formeln. Der Eindruck ist mächtig, ja dämonisch, und

zwar in gleicher Weise bei Verehrern und Tadlern, — für solche die mit Vasari hier die ganze Hinterlassenschaft der Alten verdunkelt sahen, wie für die so die Kunst bereits am Rand eines Abgrunds erblicken wollten. Wirklich hat er ja hier alles was er im Lauf eines Menschenalters errungen, alles was er vermochte und träumte niedergelegt: man hat seine Kunst nach diesen Gebilden construirt und definirt. Und es scheint als habe er da auch sein letztes Wort gesprochen; fortan aber wenig mehr zu sagen gehabt; er hat ja danach nichts annähernd gleichwertiges mehr in Bildhauerei geschaffen.

Auftrag und Ausführung

Das vielgelobte und vielverlästerte Geschlecht der Medici erscheint eng und dauernd mit der Erscheinung Michelangelos verkettet — durch den Eigensinn des Schicksals, würde er selbst vielleicht gemurrt haben, — seine Laufbahn, vom ersten Morgengrauen bis zum Niedergang, gleichsam umklammernd. Der edle Lorenzo, der Entdecker dieses Genius, hatte über den Anfängen des Knaben väterlich gewaltet, seine Augen haben auf dessen ersten Versuchen ahnend verweilt; und der grandiose Schlußakkord dieser Laufbahn: die Altarwand der päpstlichen Kapelle war Idee und Vermächtnis seines Neffen, des Papstes Clemens. Dazwischen tritt nun, im Zenith jenes Sonnenlaufs, dies der Verherrlichung der Familie geweihte Werk: der vornehmste Schmuck der florentinischen Basilica, deren Neubau auch ein mediceischer Ruhmestitel; ein Denkmal, voll schicksalreicher Beziehungen zu ihrem politischen Traum: der Beherrschung der Stadt auf dem Hintergrund großitalienischer Ideale. Jene kuppelgekrönte Capelle, die es aufnehmen sollte, lenkt unsere Gedanken auf Sankt Peterskuppel, ein halbes Menschenalter später. Und dem Begründer des mediceischen Großherzogtums, von der anderen Linie, ist die Aufrichtung der von dem Meister im Stich gelassenen Fragmente zugefallen, in Gestalt des Denkmals das wir vor uns sehen.

Dazwischen fällt freilich, eine schneidende Dissonanz, sein Bruch mit diesen Medici und die Episode der Belagerung von Florenz 1529/30. Als die wiederholte Vertreibung der Familie von Seiten der feindlichen Partei zur gewaltsamen Restauration ihrer Herr-



Grabmal des Lorenzo de' Medici

schaft durch das Heer Carls V führte, war der gerade dort anwesende Michelangelo, als guter Florentiner, überredet worden, sich den Gegnern anzuschließen, ihnen als Ingenieur der Verteidigungswerke zu dienen. Es war ein Meisterstück der Diplomatie Clemens' VII ihn dann wieder gefügig zu machen, zur Vollendung der Denkmäler zu bewegen.

In der Basilica von S. Lorenzo, für deren Neubau — dem ersten Bauwerk im modernen Stil — Philipp Brunelleschi (1421) auf Veranlassung des Giovanni di Bicci die Pläne gemacht, dann von dessen Sohn Cosimo und Enkel Piero der Vollendung nahe gebracht, befanden sich bereits mehrere Gräber der Vorfahren. Sie war zum Familientempel geworden. Im Gewölbe unter Altar und Vierungskuppel ruhten die Reste des alten Cosimo, — also mitten zwischen den zwei Kuppelcapellen an den Enden der Transepte. Die nördliche, genannt die alte Sakristei, schon 1428 vollendet, barg unter dem Marmortisch der Mitte die Eltern Cosimos, Giovanni di Averardo und Picarda; ein Porphyrsarkophag von der Hand Andreas del Verrocchio seine Söhne Giovanni und Piero.

Die südliche Capelle, später die neue Sakristei genannt, war erst bis zur Höhe des Gesimses etwa aufgeführt. Auf diese richteten sich nun die Gedanken des Papstes und des Cardinals Julius, damals Regenten der Stadt. Der Ausbau der lange vernachlässigten Kirche war ja schon 1515 in Angriff genommen worden, mit jener unglücklichen Fassade; aber gerade jetzt war die Hoffnung auf deren Gelingen völlig herabgestimmt. Man verfiel auf den Gedanken, sie vorläufig aufzuschieben, und Michelangelo für den Ausbau der südlichen Capelle als Grabcapelle der späteren Mitglieder der Familie zu gewinnen.

Im Frühjahr 1520 war er durch ein Breve (10. März) freigemacht worden; der Denkmälerplan, bereits im Vatikan aufs Tapet gesetzt, war das entscheidende Moment gewesen für den schroffen Schritt. Mit Eifer ging der Meister auf den Plan ein: so richtig hatte man gerechnet. Im September schrieb Sebastian einen besänftigenden Brief; im November sendet Michelangelo bereits die Skizze des Denkmals nach Rom, im März 1521 wird der Ausbau der Capelle begonnen. Am 9. April erhält er 200 Ducaten für Beschaffung des Marmors der *sepolture;* sein Monatsgehalt betrug 50 Ducaten.

* * *

Das Medicimausoleum ist das dritte große plastisch-tektonische Unternehmen Michelangelos. Warum hat er mit diesem letzten soviel mehr Glück gehabt? Mit den Jahren pflegt Energie der Ausführung sonst nicht zuzunehmen. Man denkt an den Eifer des Cardinals Julius, in dessen Kopf der Plan entstanden ist.

„Das Verdienst der Welt dies edle Werk verschafft zu haben, würde, auch wenn er sonst nichts löbliches gethan hätte, hinreichen alle seine Fehler auszulöschen“ *(scancelare)*, sagt Condivi. Ein starkes Wort, gegen das der Meister aber wohl kaum protestirt haben wird, er hat es vielleicht selbst suggerirt. Als Clemens starb, hat er es sofort im Stich gelassen. Der Auftrag war im psychologischen Moment gekommen. Nach fünfzehnjähriger Pause (erinnert derselbe Condivi) ergriff er wieder die Eisen: *era stato a quindici anni che non aveva tocchi ferri.* Er soll dem Kuppelbau des verehrten Brunelleschi, nach einem Säculum fast, das vermißte Gegenstück geben. Eine Gelegenheit eröffnet sich dem fünfundvierzigjährigen, sich als Architekt zu zeigen, in einem für den ersten Versuch geeigneten kleinen Centralbau: der also ganz in der Richtung seines Formgefühls lag. Und ein idealer Rahmen für seine bildhauerischen Visionen.

Sieht man zu wie er die Sache in Angriff nimmt, so will es auch scheinen als hätten ihn frühere Mißgriffe nachdenklich gemacht. Ihm gelingt das schwerste: Selbstüberwindung.

Das Geschäft in Carrara z. B., zu dem er sonst Jahre nötig hat, wird auffallend rasch erledigt, ein für allemal. Im April 1521 erscheint er dort, in zwanzig Tagen macht er den Riß und alle Maße der Denkmäler, *in terra* und auf Papier[1]); — dann noch einmal für neun Tage; am 29. Juli nimmt er von den Steinbrüchen Abschied. Im ganzen vier Wochen. Am 16. August trifft der Marmor in Florenz ein. Zwei Genossenschaften hat er die Lieferung und Abbozzirung des Marmors übergeben; Scipio von Settignano erhält die Oberaufsicht mit zehn Ducaten monatlich.

Bei dem Denkmal des Papstes Julius war ein Hemmungsmoment die Unsicherheit des Platzes: nachdem ihm der Raum, auf den der Plan zugeschnitten war, durch den Neubau von S. Peter

---

[1]) E là feci tutte le misure di dette sepolture di terra e disegniate in carta.

entzogen war. Jetzt hat er den Tempel für sein Numen selbst errichten dürfen; die Capelle stand im Rohbau bis zur Kuppel fertig da (Anfang 1524), als er die Marmore in Angriff nahm: In drei und einhalb Jahren hat der treuergebene Stefano Lunetti das Werk vollbracht. Und während der Vorbereitung der Stukkatur kann er schon die Führung bei der Aufrichtung der Grabmäler und ihrer Quadratur dem Capo maestro des Doms, Andrea Ferrucci aus Fiesole, übergeben; *è venuto a guidare l'opera delle sepolture*[1]), am 29. März 1524.

Willig fügt er sich Bedenken und Ratschlägen, selbst in fundamentalen Punkten; man erkennt ihn nicht wieder. Er giebt auf des Cardinals Einwände seine Projecte für ein Freigrab auf; sendet auf den nachträglich gemachten Vorschlag der zwei Papstgräber, obwohl störend für die eben in Schwung gekommene Arbeit, Entwürfe nach Rom.

Ferner entschließt er sich wohl zum erstenmal in seiner Praxis für die Statuen große Modelle herstellen zu lassen. Benvenuto hat sie gesehen; in den Ricordi des Jahres 1524 bekommt man Einblick in die Technik: Bastiano di Bicci genannt *il Bargiacca* macht die Holzmodelle für die Quadratur, Baccio di Puccione die Tonmodelle für die Figuren, aus „Erde" mit *cimatura*, Scheerwolle gemengt, über zwei Jahre hat der Zimmermann daran gearbeitet (1524 bis März 1526). Solche Modelle will er übrigens dem Cardinal schon früher, 1523, angeboten haben (Lettere 379). Aber er nimmt auch für die Ausführung letzter Hand auf Clemens' Rat Bildhauer an, die er in seine Marmorbehandlung einweiht: die Statuen der Patrone hat er ihnen ganz überlassen. Aus dieser Veränderung der Methode erklärt sich der Erfolg.

Und auch die Ordnung seiner eigensten Arbeit dünkt uns in vernünftiger Weise verändert. Beim Juliusdenkmal schienen ihn anfangs die decorativen Nebenfiguren (der *captivi*) ganz zu absorbiren. Die Hauptfigur Seiner Heiligkeit, für die der skizzirte Marmor schon im Jahre 1500 in Rom eingetroffen war, hat er, nach vierzig Jahren, einer Mittelmäßigkeit überantwortet, von den sitzenden Figuren der Plattform scheint ihn nur der Moses gefesselt zu haben. Jetzt beginnt er mit dem Kern: der Madonna, der Centralstatue des

---

[1]) Cioè a mettere le pietre innanzí ágli squadratori.

Magnificidenkmals, und den Herzogen: die Weltteile, die Flußgötter werden bis zuletzt verschoben.

In späteren Jahren schien ihm selbst dieser Eifer und Erfolg schier unbegreiflich. Denn darauf spielt wohl jene Äußerung bei Condivi an, er habe alle diese Statuen in wenigen Monaten gemacht mehr aus Furcht als aus Liebe, *spinto più dalla paura che dall' amore.*

Eine erhebliche Unterbrechung der mit soviel Eifer ins Werk gesetzten Bildhauerarbeiten fiel gleich in den Anfang dieser Periode, vom November 1520 bis Ende des Winters 1524. Die Ursache lag teils in der Abhängigkeit der Arbeitorganisation von der Vollendung des Baus, teils in der Lage des Bestellers, des Cardinals Julius; erst dessen Wahl zum Papst, im November 1523, hat dem Werke Leben gegeben. Aus dieser Retardation erklärt sich vielleicht, auf der einen Seite die große Zahl und Verschiedenheit der uns enthaltenen Entwürfe, auf der anderen die Reife und Neuheit des Endergebnisses.

Die Arbeit der vier Grabmäler war eben in Gang gekommen, als im Sommer 1524 von Rom aus eine Erweiterung des Ganzen durch zwei neue Grabmäler in Vorschlag gebracht wurde. Dies war eine Idee Salviatis, die aber den Beifall Clemens' VII fand. Am 23. Mai hörte ihn Fattucci im Belvedere davon sprechen. Die politische Situation der ersten Zeit hatte sich seit Leos Tod geändert. Das Interesse an den zwei Herzogen war in den Hintergrund getreten: Leo erschien nun als Wiederhersteller Mediceischer Größe: ihm sollte dann der regierende Herr beigesellt werden. Der lebensfrohe Leo hatte wohl nie an sein Grab gedacht. Dies dritte, hierarchische Paar erschien nun als die providentielle Krönung des Mausoleums. Ihm gebühre der Ehrenplatz, heißt es, *il più onorevole luogo*, es dürfe nicht durch die Herzoge und die Magnifici verdunkelt werden. Jeder dieser Kirchenfürsten soll ein besonderes Denkmal bekommen: jene mögen mit einem Doppelgrab vorliebnehmen.

Der Einfall des Höflings hatte doch etwas bestechendes. Der Papstthron erschien als eine letzte Staffel der Erfolge dieser Kaufmannfirma. Und die drei Paare gaben eine recht bedeutende Zusammenstellung. Neben den beiden Tiaragekrönten stand der wirklich große Mann, menschlich und culturhistorisch betrachtet, den das Geschlecht hervorgebracht hatte: fast der repräsentative Fürst der

Renaissance. Die Herzoge mochten jetzt eher Erinnerungen an gescheiterte Pläne und verfehltes Leben erwecken; doch eben darin lag der tragische Zug, und ein Contrastelement. Aber der Herzogtitel wies auch auf das letzte, politische Ziel das die Familie im Begriff stand zu erreichen: die Souveränität von Florenz und Toscana. In der Hand eines Künstlers, der für große historische Zusammenhänge ein Organ besaß, hätte ein Denkmal von eminent suggestivem Wert entstehen müssen.

Aber wie die Dinge lagen, konnte das Project Salviatis nur die Rolle einer kurzen Episode spielen in dieser langen und zerrissenen Geschichte, einer Episode von zwei Monden. Der Vorschlag kam in die Zeit der heißen Arbeit an den Modellen für die Herzoggräber. Und von den Entwürfen, die er damals nach Rom sandte, hat sich kaum etwas gefunden. Der Künstler erinnerte an die Not der Platzfrage: vom Denkmal Julians war die Quadratur fast aufgemauert. Er schlägt die Stelle an den Waschbecken *(lavamani)* vor . . .

Schon am 21. Juli aber denkt Clemens selbst an die Aufstellung der Papstgräber im Chor der Basilika. Diese Denkmäler sind später anderen Händen zugefallen: ihre gleichgiltigen Leistungen sieht man, oder übersieht sie, im Chor der Minerva zu Rom.

Der geschichtliche Moment

Das Werk von San Lorenzo, auf der Höhe des Lebens Michelangelo übertragen, forderte, nach unseren Begriffen, große Eigenschaften des Bildhauers und Baumeisters, aber auch des Menschen. Von den drei Denkmälern, in die es sich gliedern sollte, war wohl keines geeigneter, Geist und Herz seines Schöpfers zu offenbaren, als das gemeinsame Doppelgrab des alten Lorenzo und seines Bruders. Lorenzo Medici, ein Name, den noch heute kein Gebildeter gleichgiltig ausspricht, der weiseste Regent, den die Stadt besessen, der beste Staatsmann des zerrissenen Italiens, ein Friedensfürst, der den palmenreichsten Tagen der „blühenden Stadt“ den Namen gegeben, dieser vielbesungene Lorenzo war es gewesen, der einst wie ein Vater — ein besserer als der eigene — über seinem Lebensmorgen gewaltet, der ihn zu derselben Kunst ge-

bracht hatte, die er jetzt, unerwartet, berufen wird, seiner Glorifizirung zu widmen, — als Lösung einer Dankschuld?

Stürmische Schicksalswechsel, bald nach Lorenzos Hingang über sein Haus einbrechend, hatten ein Menschenalter lang keinen Gedanken an eine derartige Ehrung aufkommen lassen. Sonst pflegen ja solche früh dem Leben und einer verheißungsvollen Laufbahn entrissene Männer die Nachwelt inniger und länger zu beschäftigen, als die, bis an des Erdendaseins Grenze, alles gethan oder gesagt haben was sie konnten. Lorenzo war im vierundvierzigsten Jahre hingerafft worden, Julian als fünfundzwanzigjähriger Jüngling. Stiefkinder des Schicksals werden oft Lieblinge der Volksphantasie: man denkt sie in geheimnisvoller Weise fortlebend, einst wiederkehrend.

Vergebens fragt noch heute der Fremde in der Arnostadt nach dem Grabmal Lorenzos, — dort wo sonst kaum eine denkmalmögliche Person ihrem Schicksal entgeht. Selbst die Stätte seiner Asche war drei Jahrhunderte lang der Vergessenheit verfallen, und der Mann, der sich neuerdings in den Kopf gesetzt hatte, auf den mutmaßlichen Platz, zur Nachholung des Versäumten, hinzuzeigen, wurde mit Geringschätzung beiseite geschoben.

Die Schuld lag nicht im Mangel guten Willens bei denen die es anging. Die Medici haben, seit sie wieder Herren von Florenz waren, das Denkmal, am providentiellen Platze, dem Berufensten übertragen. Wie kam es, daß in dem Vierteljahrhundert der Regierung zweier Päpste des Hauses mit diesem Nichts abgeschlossen wurde?

Die Ruhestätte Lorenzos würdig bezeichnet zu sehen, war vielleicht längst ein Gedanke seines Sohnes, des Papstes Leo; doch ist er damit erst gegen das Ende seiner Regierung herausgekommen. Soll man an eine Ahnung denken? am Schlusse desselben Jahres wo Michelangelo dazu berufen wurde, hat ihn die tödliche Fieberluft hingerafft, am 2. December 1520.

Den Anstoß zum Denkmalproject gab der plötzliche Tod seines einzigen Neffen Lorenzo, am 4. Mai 1519, im siebenundzwanzigsten Lebensjahre.

Lorenzo, Herzog von Urbino, geboren 1492, ein Sohn Pieros, des Erstgeborenen Lorenzo Magnificos und der Alfonsina Orsini, war nach des Vaters Tode (1505) das einzige echtbürtige, dem weltlichen Stande angehörende Glied der Linie Cosimos, des *ramo della*

repubblica. Noch war der ebenfalls frühe und unerwartete Tod seines Oheims Julian, des Papstes einzigen überlebenden, älteren Bruders (am 17. März 1516), in trauerndem Gedächtnis.

Der Todesfall Lorenzos hatte Leo erschüttert *(grandemente affannato)*, nicht nur weil er ihn liebte; er nannte ihn *cor suo.* Aber es war mehr: ein Memento für sein Haus; denn Lorenzo hatte nur einen damals obscuren Bastard, Alexander, hinterlassen; der einzige Sohn Julians, Hippolyt, war von Leo zum Cardinal gemacht worden, er kam also für die Succession nicht in Betracht. Die Linie des großen Cosimo stand vor dem Erlöschen. „Nun sind wir nicht mehr vom Hause Medici, sondern vom Hause Gottes!" hatte Leo gerufen. Alles was er von politischer Arbeit im Familieninteresse gethan, der Schatz, den der Krieg von Urbino verschlungen, die Vergewaltigung der Vaterstadt, die Greuel von Prato, schien jetzt umsonst. In solcher Verfinsterung der Zukunft wendet man sich von den zerstörten Hoffnungen der Erinnerung zu. Lorenzo und Julian, nun „die letzten Medici", das waren auch die Namen der beiden Enkel des großen Cosimo, deren Reste jetzt mit jenen vereinigt werden sollten; der eine war der Vater des regierenden Papstes selbst, sein Bruder der Vater des Cardinals Julius, jener Julian, der vor dreiundvierzig Jahren am Ostermorgen des 26. April 1478 an Lorenzos Seite vor der Dompforte gefallen war, durchbohrt von neunzehn Dolchstichen.

Diese vier sollten nun in einem Mausoleum vereinigt werden. Der Ort konnte nicht zweifelhaft sein: im Familientempel von San Lorenzo zu Florenz, wo Leo vor fünf Jahren an der Gruft seines Vaters gebetet und geweint hatte. Und ebensowenig der Künstler: Michelangelo, einst ein Liebling dieses Vaters. Der Papst selbst, hieß es, sei mit ihm aufgewachsen im Palast an der Via larga, er war mit seinem Bruder Julian befreundet gewesen, und diese Neigung hatte er auf den edlen Jüngling Hippolyt, dessen Sohn, übertragen. Man beschließt ihn augenblicklich frei zu machen: ein Werk, dem er bereits mehr als drei Jahre seines Lebens geopfert, die Fassade von S. Lorenzo wird ihm mit rücksichtsloser Hast abgenommen.

Aber mit dem ganzen Feuer, über das sein Temperament verfügte, hat Michelangelo das neue Project ergriffen: daher die rasche Überwindung seiner tiefen Verstimmung, das Tempo der Organi-

sation der Arbeit, der Sturm von Entwürfen, den die Gährung der Phantasie zu Tag fördert. Noch beredter spricht das außerordentliche Resultat: der emotive Gehalt des Werkes und der Aufwand plastischer Werte.

Ein solcher Erfolg wäre nicht zu begreifen ohne den Ernst inneren Anteils: wirklich liegt der Schlüssel zum Verständnis des Werkes in dem historischen Moment seiner Entstehung, in der Stimmung dieses Moments, — im Miterleben der Schicksale des Hauses.

Man hat sich freilich neuerdings gewöhnt die Sache ganz anders anzusehen, als habe ihm der päpstliche Auftrag nur als Anlaß gedient, als Vorwand, seine Phantasien zu realisiren, wobei ihm die Personen gleichgiltig ja widerwärtig gewesen seien. Ein hingeworfenes Wort des Cicerone von den „zwei ziemlich nichtswürdigen mediceischen Sprößlingen" ist dann das Stichwort geworden für fast alle, die sich in der Folge über die Denkmäler vernehmen ließen. Nichts ist geeigneter ihr Verständnis zu verdunkeln.

Noch erheblicher aber als die Ermittelung was diese Herzoge gewesen sind, ist die Vergegenwärtigung der Situation, des historischen Moments.

Es war ein schicksalschwangrer Moment, dies Jahr 1519, wo die Lose gefallen sind, nicht blos für das Haus Medici, auch für die Zukunft von Florenz und Italien. Das sah der Venetianer Hieronymus Lippomani, als er am 3. Mai schrieb: „Wenn dieser Herzog stirbt, werden sich die Dinge der Welt und ihre Pläne wandeln" [1]). Als ahne er: die Abwendung der päpstlichen Politik von Frankreich, die neue Erhebung der republikanischen Partei, der die zweite Verbannung der Medici, die Belagerung und ihre gewaltsame Wiederherstellung, endlich der Übergang des Freistaates in eine spanisch kaiserliche Satrapie folgte.

Weitschichtige Projecte hatten sich an diese Medici geknüpft: mit der neubefestigten Herrschaft über ihre Stadt verbanden sich expansive Tendenzen in Nord- und Süditalien, Ideen großitalienischer Politik, die aber im Einklang standen mit den Interessen des

---

[1]) Siche se questo Duca morirà ... si vederà le cose del mondo mutar et li disegni. SANUTO XXVII. p. 297.

Kirchenstaats, dessen Freiheit Papst Leo durch die Festsetzung fremder Mächte in der Lombardei und Neapel bedroht sah. Durch die Eroberung des Herzogtums Urbino schien die Bahn gebrochen. Man ventilirte die Angliederung von Parma und Piacenza, Modena und Reggio, man sprach von Mailand. Lorenzo war das zukünftige Fürstentum des Nordens zugedacht worden, Neapel Julian, als päpstliches Lehen, mit Hilfe Venedigs; König Ferdinand hatte besorgt danach geforscht. Diese Pläne verfolgte mit Spannung der größte politische Denker der Zeit. Machiavelli hatte im Jahre 1513 in der Muße seiner Einsamkeit, nach Verlust seines Amtes, das Buch vom Fürsten geschrieben, diesen in langer staatsmännischer Praxis und im Studium der Alten gesammelten Leitfaden für eine zukünftige großitalienische Politik. Gern hätte er sich den Medici als Ratgeber empfohlen, er war seines Erfolgs sicher, sobald man nur den Versuch machte, ihn zu gebrauchen. Er dachte den Principe Julian zu widmen; nach dessen Tode hat er ihn wirklich Lorenzo dedicirt. Der alte Traum seit Dante, vom *Principe liberatore*, der die Barbaren austreiben und die Größe der Vorzeit wiederherstellen sollte, er war hier in moderner Form wieder aufgelebt, — um dann für drei Jahrhunderte zu verschwinden.

Lorenzo und Julian

Es war vielleicht eine Täuschung, dies große Werk jenem Lorenzo zuzutrauen, eine Täuschung auch, es in der damaligen Lage Europas für ausführbar zu halten; immerhin wurde die Illusion von vielen geteilt. Sie giebt dem Tode des Herzogs von Urbino das tragische Licht. Zwischen Machiavellis Principe und Michelangelos Statue des Pensieroso besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang. Daß ein solcher Mann in Lorenzo den möglichen König eines einigen Italiens sah, beweist wie ganz anders jene Zeit die Größenverhältnisse dieser Herren sah als wir heute, aus der Ferne historischer Forschung — und bei gänzlich ausgebliebenem Erfolg.

Die Einschätzung Lorenzos des Jüngeren und seiner Befähigung ist bis auf diesen Tag bei competenten Gelehrten schwankend. Der herzogliche Titel von Urbino, jene Widmung des Principe mußte den Gedanken an den gewaltigen Borgia erwecken. Der Venezianer

Zorzi urteilte: er sei wohl nicht der Mann um solche Dinge wie Cesare zu vollbringen, „doch fehlte wenig daran“ *(ma poco manco).* Lorenzos Ehrgeiz war Erbe und Eingebung der leidenschaftlichen Mutter, Alfonsina Orsini. Aber ihm fehlte doch der kriegerische Geist, und die Erfahrung; das gestand sich auch mit Besorgnis der Oheim. Er selbst wußte es und suchte den Erfolg auf den Wegen der Politik: in der Verbindung mit Frankreich; er war stolz auf diese Vasallenschaft. In seinem Auftrag malte Raphael die heilige Familie und den St. Michael im Louvre für König Franz.

Lorenzo wird geschildert als Meister in allen ritterlichen Künsten; nur sei in seinem Gebahren etwas zu viel vom Baron gewesen für den Geschmack der Florentiner. Doch schien er seiner Rolle als Parteihaupt und Prätendent gewachsen. Von einnehmendem Äußern und natürlicher Würde *(grave nell' andare)*, von rasch eindringendem Verstand und nicht gewöhnlicher Klugheit; umsichtig in der Wahl der Freunde und Ratgeber, in Florenz auch von geregelter Lebensweise, auf Redlichkeit in der Verwaltung haltend, — so war für ihn, den im Todesjahre des Magnifico geborenen, dessen Name wenigstens keine Verlegenheit.

Die Vermählung mit Margarethe d'Auvergne, in Paris glänzend gefeiert (1518), schien eine Garantie des Erfolges. Am 7. September hielt er seinen Einzug in Florenz, geschmückt mit dem St. Michaelsorden; da holte das Schicksal zum vernichtenden Schlage aus. Eine Verdüsterung des Geistes hatte man bereits an ihm bemerkt. Er war immer schweigsamer geworden, suchte die Einsamkeit, dem Hang zur Melancholie mehr und mehr verfallend. Am 4. Mai 1519 raffte ihn, nach einer gräßlichen Leidenswoche, die Seuche des Zeitalters hin. Die Gattin war ihm, nach der Geburt einer Tochter, Catharina, am 28. April vorangegangen.

Das Miterleben dieser Tage hat Michelangelo die Gestalt des Pensieroso eingegeben. Dieser Name stammt von Milton, Vasari sagt: *il pensoso Duca.* Der berühmte dreifache Schatten in seinem Marmorkopf stimmt zu der Erscheinung des Mannes, wie man ihn in den letzten Jahren sah, von Ahnungen verfolgt, wie unter einer Wolke von Schwermut. Diese Erinnerung hat ihm den beherrschenden Accent des Denkmals zugeraunt: als Symbol des Schiffbruchs des Hauses Medici und der Hoffnung jenes italienischen Großstaates. Natürlich in gewaltiger künstlerischer Wiedergeburt:

Nitti nannte es treffend die größte Leistung seines Idealisirungsvermögens: *forse il più grande sforzo di idealizzazione sua artistica*[1]). Wer in diese starren Augen blickt, der ahnt schauernd das kalte dunkle Nichts, worein des Mannes Gedanken versinken und denen er nachsinken wird. Grimm sah darin einen „unter der Last übermächtiger Gedanken erliegenden". Aus den Eindrücken eines bald vergessenen Moments schuf er ein ewiges Bild — der Erwägung der Hinfälligkeit des Lebens und seiner wechselnden Hoffnungen — Worte des Bildhauers Dupré in seinem Ricordo vom Jahre 1875: *un ripensamento della caducità della vita e della vanità delle umane speranze.* Michelangelos Marmor ist alles was der Nachwelt geblieben ist von jener Conjunctur, die auch wie ein Schatten vorübergegangen ist.

Dieser geschichtliche Zusammenhang, und damit die persönliche Auffassung der Denkmäler, hat sich in der Folge verdunkelt, indem man eine völlig veränderte politische Situation, und ihres Schöpfers spätere Verstimmung gegen die Familie auf die Zeit ihrer Entstehung übertrug. Nach der Belagerung der Stadt durch das kaiserliche Heer und Einsetzung des Herzogs Alexander hatte das mediceische Regiment wirklich zeitweise alle Züge hassenswerter Gewaltherrschaft angenommen. Wie der Principe des großen Staatssekretärs, verfaßt im Hinblick auf die glühend ersehnte Einheit eines unabhängigen Italiens, nun als Handbuch der Despoten eines vom Ausland abhängigen Kleinstaats erschien: so sollte nun Michelangelo, gezwungen zwei nichtswürdige Sprößlinge dieses Tyrannengeschlechts zu verherrlichen, wie ein umgekehrter Bileam, in deren Statuen seine unsterbliche Rache genommen haben. Indem er ein abstractes Kunstwerk ersinnt, einen aus monumentalen Gemeinplätzen componirten Panegyricus in Marmor, verbirgt er in seinen Herzogen (nach Wilson) „eine herbe Kritik des mediceischen Charakters nach seinen zwei Seiten". So hatte es bereits Niccolini gedeutet: in hinreißenden Worten, von denen man fast bedauert, daß sie am unrechten Platz stehen: die Gedanken des Tyrannen am Rande des Grabes sind Gewissensbisse! Die Idealisirung der Züge, das altrömische Costüm, als Adelung, Glorificirung gemeint, sollte nun seine Verachtung ihrer historischen Persönlichkeit verraten;

[1]) Leone X e la sua politica. p. 83.

mit dem berühmten Sonett an Strozzi von dem „Schaden und der Schande“ im Kopf betrat nun Jedermann die Capelle. — „Er meißelte seinen Schmerz und seine Wut in den Marmor hinein, ertränkte seine Scham über den unwürdigen Auftrag und das Denkmal der Knechtschaft.“ Aber das Pathos solcher Phrasen im Stil Rabagas wird man sich gewiß auch fernerhin bei dieser Gelegenheit nicht entgehen lassen! Dies sind moderne Träume, zu denen die historische Wirklichkeit nicht recht paßt.

Allen Respekt vor der mittelalterlichen Republik; aber es fehlte auch nicht an Schatten. Bestand nicht ihre Freiheit u. a. darin, daß immer ein Teil oder eine Classe der Bevölkerung in der Verbannung lebte; daß ihre Zunftgenossen in den angegliederten Städten ein Regiment schwer empfundener Unterdrückung übten, ihre größten Söhne oft in der Vaterstadt nur eine harte *madrastra* gefunden haben? Der Fehler, hat Doni gesagt, lag in der Tücke der Massen, die nur darin einig waren, jeden hervorragenden Geist niederzuwerfen. „Das Blut des Arno duldet keine Überlegenheit“, *il sangue dell' Arno non patisce maggioranza.* Diese Stadt war, das ließen die Episoden der Volksherrschaft besorgen, ziemlich reif für die Vormundschaft jener hochgebildeten Bankierfamilie, aus der dann, im Zeitalter der Akademien, als Italien, Dank der Zuchtlosigkeit der Renaissance und ihrer Übermenschen, dem politischen Tode verfallen war, die kunstliebende Dynastie seiner *Granduchi* hervorging. — —

Während Michelangelo dem Herzog von Urbino persönlich nicht nahegetreten zu sein scheint, hatte er dessen Oheim Julian schon im väterlichen Palaste gekannt, erinnerte sich auch noch spät (nach Condivi) gern seiner *cortesia* und Humanität. Polizian rühmt die lautere, sanfte Gemütsart des Knaben[1]). Redlich und gütig, ein Freund der Dichter und Humanisten, selbst Dichter, prunkliebend und verschwenderisch, paßte er ganz in den Kreis Guidobaldos von Urbino, an dessen Hof der Verbannte mit den Brüdern jahrelang gelebt hatte. Der Cortigiano Castigliones ist davon ein Denkmal.

Zwar hatte er mit dem Herzog in Casentino gegen die Republik in Waffen gestanden (1497), und auf dem Congreß von

[1]) Tertius porro, Julianus impubis adhuc, pudore tamen, ac venustate, neque non probitatis, ex ingenii mirifica quadam suavissimaque indole totius sibi iam civitatis animos devinxit. POLIZ. Epist. IV, p. 105.

Mantua, wo Italiens Fürsten über die Abwehr der französischen Gefahr berieten, mit Erfolg die Zurückführung seines Hauses befürwortet. Und am 31. August 1512 hielt er seinen Einzug in Florenz. Aber daß er in seiner Convention die Volksherrschaft bestehen ließ, die Gewaltthätigkeiten mißbilligte, die Ausschreitungen der Vergeltung milderte, mißfiel dem Legaten Giovanni. Da er auch die Strapazen des Feldzuges und sogar der Repräsentation scheute, entzog ihm dann der päpstliche Bruder die Sopraintendenza der Stadt und das Capitanat. Er soll der Liebe bis zur Ausschweifung ergeben gewesen sein; Erschöpfung zog ihn in das Dunkel der Mystik und Melancholie; er starb im siebenunddreißigsten Lebensjahr. Bekannt ist, durch Grimms meisterhafte Übertragung, ein erschütterndes Sonett, ein Apologie des Selbstmords.

Michelangelo mag ihm in den Jahren nach der Wiederherstellung (1513—15) wieder nahegetreten sein. Die Statue Julians hat er zuerst ausgeführt. Auch sein Kopf ist idealisirt, er erscheint sogar dem Neffen gleichaltrig, doch ist der Anklang an die Züge (z. B. in der Medaille bei Litta) unverkennbar. Wenn uns aber der Sinn des Pensieroso beim ersten Blick aufgeht, so ist was er mit Julian gewollt, weniger deutlich. Die edle Haltung, die reiche mit grotesken Masken verzierte Lorica, der Commandostab des Gonfaloniere der römischen Kirche, die scharfe Seitenwendung des Haupts, scheint zu dem Feldherrn zu passen, der eine Action verfolgt und leitet. Aber über diese Maske würde selbst sein Bruder der Papst gelächelt haben, wenn er die Statue erlebt hätte; denn er sagte damals: „Ich habe zwei zu Capitänen gemacht, die ohne jegliche Erfahrung die Posten geübter Männer einnehmen; wenn's einmal Ernst wird, weiß ich nicht was wir mit ihnen anfangen sollen."

Wir sehen uns den General näher an und entdecken, daß er seinen Commandostab etwas lässig faßt, ja weniger faßt als an den Händen hingleiten läßt, als wolle er ihn fallen lassen. Sein Blick ist zu wenig aufmerksam für einen Taktiker, eher versonnen als gespannt, mehr resignirt oder verdrossen, als entschlossen.

Beide Herzoge sind zu verschiedenen Zeiten, vor und nach der Belagerung gearbeitet, aber gewiß gleichzeitig concipirt worden: ist es zu kühn, sie in die Beziehung eines Moments zu setzen? Man denke an die Situation im Todesjahre Julians.

Leo X hatte diesem allzu nachsichtigen und kränkelnden Bruder die militärischen und administrativen Posten entzogen und am 12. August 1515 Lorenzo den *bastone* feierlich übertragen. In das folgende Jahr, sein Todesjahr (17. März 1516), fiel die Usurpation von Urbino. Julian war dieser geplanten Frevelthat so entschieden abgeneigt, daß man erst nach seinem Hingang den Mut zur Ausführung faßte. Dieser Schmerz hatte seine letzten Tage verbittert. Der trübe Blick Julians, die Abwendung von dem Neffen gegenüber, sollte vielleicht eine Andeutung enthalten von Mißbilligung, Resignation, Ahnung des Ausganges dieser ehrgeizigen Pläne wenige Jahre später, als ihm Lorenzo in die Gruft folgte.

Die mangelhafte Ähnlichkeit beider Männer — man kann sie sich veranschaulichen an authentischen Gemälden der Zeit, auch Raphaels — wurde schon damals bemerkt; er entschuldigte sich scherzend: nach tausend Jahren werde sie kaum Jemand vermissen, weil dann Niemand mehr wisse wie die Herren ausgesehen. Ein so langes Leben seiner Marmore schien ihm also selbstverständlich. Die Idealisirung hat aber wohl noch einen anderen Grund. An einem Kopf, wie z. B. der in Bronzinos Porträt Lorenzos, konnte ein Bildhauer kein Wohlgefallen finden. Diese Züge dünkten ihn stumpf und unbedeutend. Für den Eindruck edler Melancholie bedurfte er tiefliegender Augen, scharfgeschnittener Linien; der Vollbart hinter der Mund und Kinn umspannenden linken Hand kann ihm nicht gepaßt haben. Auch zu dem römischen Costüm hätte er nicht gepaßt.

Der Ausschluß der Ähnlichkeit, nach der gewöhnlichen Annahme mit der Unlust an der Verherrlichung dieser Männer motivirt, weist vielmehr auf die Absicht, den Gestalten höheren Glanz zu verleihen. Die ideale Form, nebst dem Schimmer aus der großen Vorzeit, vornehmer als realistische Wahrheit, galt ihm als die wahre künstlerische Lösung der Aufgabe.

Das Costüm erinnert auch an einen festlichen Akt, bei dem Michelangelo Zuschauer gewesen sein kann. Im Jahre der Krönung Leos X (11. April 1513), am 13. September wurde auf dem Capitol zu Rom die Promotion der beiden Medici zu römischen Patriziern gefeiert, mit Bankett, Fackelzug und der Aufführung von Plautus' Poenulus; die Scenerie des Theaters hatte Peruzzi geliefert.



Grabmal des Giuliano de' Medici

Ein wunderliches Detail ist das Kästchen mit der Fledermausmaske auf dem linken Knie des Herzogs, angebracht um dem Ellnbogen in der erforderlichen Höhe einen Stützpunkt zu gewähren. Ein Notbehelf also, eine Improvisation zur Rettung aus einer Verlegenheit? Aber warum grade dies kleine Möbel? Nun, die Leute sollten sich eben bis ans Ende der Tage die Köpfe darüber zerbrechen! Oder spielt es an auf eine Hauptursache der Lähmung damaliger mediceischer Unternehmungen: die chronische Ebbe in Leos X Schatulle, „der nie vermochte tausend Ducaten zusammenzuhalten“? Weist die sorgenvolle Geberde also auch auf den Ausfall des Nervus rerum?

Plan des Ganzen

Die Denkmäler der Capelle von S. Lorenzo sind das Fragment eines dreigeteilten Ganzen. Aber diese Teile sollten selbst in sich geschlossen sein, ein jeder von so vollendet ausgeglichener Durchbildung, daß die zwei ausgeführten Teile bis auf diesen Tag für das geplante Ganze gelten konnten. Ihre Statuen wurden zwar nicht von ihm selbst aufgestellt, doch gewiß in seinem Sinn, — nicht daß er Jemandem seinen Plan verraten hätte, sondern weil dieser gar nicht zu verkennen war. Eine zweite Frage wäre die nach den Nebenfiguren, die zeitweilig beabsichtigt, nicht zur Ausführung gekommen sind.

Dagegen fehlt ein wesentlicher Teil jenes Ganzen: das Denkmal der Magnifici; das natürlich auch für die Gestaltung und Anordnung der zwei ausgeführten Compagni von Bedeutung gewesen sein wird. Der reconstruirenden Phantasie fehlt es nicht an Anhaltspunkten: sie liegen in der suggestiven Kraft des Raumes, für den die Denkmäler erdacht waren, in den drei Statuen, dem Kern und Mittelpunkt des dritten Denkmals, die sogar an dem ihnen zugedachten Platz aufgestellt wurden; endlich in den erhaltenen Skizzen.

Es gilt als besonderes Glück, daß der Bildhauer zugleich Baumeister des Raumes war, für den seine Statuen bestimmt waren. „Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung seiner Denkmäler verfügen können,“ sagt der Cicerone. Man könne kaum

entscheiden, ob er die Capelle für die Denkmäler baute, oder die Denkmäler für die Capelle meißelte. Dies ist doch nicht ganz zutreffend: Denn den quadratischen Unterbau Brunelleschis fand er vor, nur im Aufbau der Kuppel hatte er freie Hand. Die Centralform war also gegeben; und die Anpassung der vier Grabmäler an sie hat ihm nicht wenig Nachdenken und Experimente gekostet. Sie brachte ihn zuerst auf die Idee eines centralen Monuments, mit Entwürfen dieser Art hat er sich damals herumgeschlagen. Der den jetzigen Denkmälern nachgerühmte Einklang von Architektur und Plastik wäre also zuerst ganz anders gemeint gewesen, abweichend von der definitiven Form. Für den Kuppelbau war ein Freigrab die nächstliegende, organische Form, überdies auch in Michelangelos Sinn; man erinnert sich der Anfänge des Juliusdenkmals; sie war für fürstliche Denkmäler damals weithin gebräuchlich.

Projekte sehr verschiedener Art begegnen uns unter diesen Centralentwürfen, zwei besonders sind bemerkenswert. In dem einen, von quadratischem Grundriß, knüpft die Erfindung an die Form des Sarkophags an. Es ist eine kunstvoll concentrirte und bekrönte Gruppe von Sarkophagmotiven. Ein Untergeschoß von vier Steinsärgen, ruhend auf Löwentatzen, flankirt von zurückgelehnt sitzenden Gestalten. Der Sarkophagdeckel streckt sich in gekrümmten Flächen, einem Kaminmantel ähnlich, nach oben, mit Segmentgiebel abschließend. Der Oberbau umrahmt von Säulenbündeln. Im Gegensatz zu diesem äußerst compakten, etwas barocken, an einen Zierbrunnen erinnernden Aufbau, steht ein classisch regelrechter Aufriß, nach dem Muster römischer Triumphbogen: die Skizze giebt kaum Andeutungen von für Nischen und Runde bestimmten Figuren. Man sieht wie damals der Architekt dem Bildhauer sein Schema vorschrieb.

Der Cardinal hatte sogleich eingewandt, der Raum der Capelle sei für solche Denkmäler unzureichend; er wird den Künstler von der Richtigkeit seiner Bedenken überzeugt haben. Der freie Durchblick des Innern und der so wünschenswerte Überblick des Ganzen von einer Stelle aus hätte aufgegeben werden müssen.

Und so ließ man den Plan des Centraldenkmals fallen zu gunsten einer Mehrheit, eines Kreises von Wanddenkmälern.

Aber auch da erwies sich die Rechnung mit dem tektonisch Gegebenen als keineswegs einfach, der quadratische Grundriß als wenig günstig. Wäre der Unterbau der Capelle kreisförmig oder achteckig gewesen, so hätte sich die Verteilung der vier Denkmäler in der Peripherie leicht bewerkstelligen lassen. Ja auch die nachträglich aufs Tapet gebrachte Erweiterung des Plans durch Hinzufügung eines dritten Paars: der Päpste, an sich und historisch betrachtet ein bedeutender Abschluß, hätte ohne räumliche Beengung bewerkstelligt werden können. Bestimmte man eine Seite des Octogons für die Türe und die gegenüberliegende für den Altar, so blieben grade sechs Seiten oder Nischen für die Denkmäler. Ein erhabnes Vorbild aus dem Altertum hatte man in der Nähe: das Pantheon mit seinen sieben Nischen der Planetengötter.

Doch an einen Umbau der Capelle von Grund auf hat wohl Niemand je gedacht; überdies hätte sich Michelangelo in diese peripherische Verteilung seiner Denkmäler und deren umkreisende Betrachtung nicht leicht finden können.

Er mußte also darauf sinnen seine Entwürfe dem vorgefundenen Quadrat anzupassen, durch Verteilung der Monumente an die Seiten, deren Vierzahl ja für sie wie vorausbestimmt schien. Die beiden Herzoge hätten sich dann mit den Pendants der Magnifici gekreuzt.

Dem standen aber zwei entscheidende Momente entgegen. Wenn er die ihm sympathische Centralstellung aus mehr oder weniger äußerlichen Bedenken aufgeben mußte, so war er doch weder gewillt, auf die Einheit der künstlerischen Formel seines Werkes, noch auf die Einheit des zusammenfassenden Ansichtspunkts zu verzichten. Und noch gebieterischer war eine kirchliche Forderung. Dieser Raum war nicht blos als Grufthalle und Mausoleum gedacht, diese päpstliche Stiftung war eine Capelle, bestimmt für die Feier der Seelenmessen, die der Bauherr, jetzt Haupt der Familie und Oberhaupt der Kirche, hier einst für den Vater teuren Andenkens und die schmerzlich entrissenen Letzten seines Hauses zu feiern gedachte. Es mußte also eine von den vier Seiten für den Altar reservirt werden, und nur drei blieben für die vier Denkmäler, deren zwei in einem Doppelgrab vereint werden konnten. Und dieses Doppelgrab war wie vorausbestimmt

für die zwei Brüder, die auch im Leben so innig vereint gewesen waren. So ergab sich ein Schema, das Michelangelo ganz annehmbar schien.

Dieses Problem des Altars war also entscheidend für die endgiltige Disposition der Capelle und ihres bildnerischen Schmucks. Zu dem Altar an der vierten Seite gehörte ein Cultusbild, nebst den Schutzheiligen des Hauses Medici. Wie die Herzoge von den allegorischen Gestalten der Zeit und des Schicksals umgeben sind, so die Madonnenstatue von den heiligen Ärzten Cosmas und Damian. Mit diesem vornehmsten Stücke vom kirchlichen Standpunkt hat er auch wirklich den Anfang gemacht: er kündigt die Madonnenstatue bald nach der Eröffnung der Arbeiten in Carrara an[1]).

Die Cardinalfrage war der Platz dieses Cultusbildes. Die Altarnische der vierten Seite schien hier selbstverständlich. So wären alle vier Wände bildnerisch belebt gewesen. Und erschien sie nicht da als Mittel- und Attraktionspunkt, für Lebende und Tote? Für den celebrirenden Priester vor dem Altar und für die marmornen Magnifici an dem Wandgrab gegenüber, und selbst für die Herzoge an den Seiten, denen man eine Wendung nach dem Altar hin geben konnte. Endlich für die andächtige Gemeinde der Verwandten und des Gefolges.

Diese Anordnung ist nicht gewählt worden. Die Altarnische ist leer geblieben. War es Papst Leo, der die römische, altchristliche Orientirung seiner Peterskirche hier befolgt sehen wollte, — wo der Celebrant hinter dem Altar steht? In diesem Fall aber mußte das Cultusbild, sollte es nicht dem Capellenraum den Rücken zukehren, an die gegenüberliegende Wand verlegt, und da diese für das Magnificidenkmal bestimmt war, mit ihm verbunden werden, als integrirender Teil. Diese Vereinigung von Altarbild und Grabmal war aber auch im Sinne Michelangelos, denn sie ergab die Einheit des Ansichtspunkts für die Gesammtheit seiner Bildwerke. Der Standpunkt in der Nische, hinter dem Altar, bietet eine vollkommene Übersicht, den Einblick in ihren Zusammen-

---

[1]) Una figura di Nostra Donna a sedere secondo è disegnata. MILANESI, Lettere 696. 23. April 1521. La Nostra Donna che va nella sepultura di testa. April 1526.

hang und ihre Bedeutung. Hier ist der Ansatzpunkt einer Diagonale, die in der Madonnenstatue gegenüber endet.

Es ist das Schema räumlicher Anordnung, das auch dem von Michelangelo später neugestalteten Capitolplatz zu Grunde liegt. Der Brunnen an der Vorderseite des Senatorenpalastes entspricht dem Magnificidenkmal nebst Cultusbild, die symmetrischen Seitenpaläste der Conservatoren und des Museums den Denkmälern der Herzoge. Die Roma dort erhielt den Platz der Madonna, Tiber und Nil den der Patrone.

Das dritte Denkmal

Die *sepoltura di testa*, das Doppelgrabmal der Magnifici, dem Rang und gewiß auch der Zeit nach das erste im Generalplan der Medicimonumente, ist der dunkle Punkt in ihrer Geschichte. Die Ermittelung seiner Gestalt, wie sie im Geiste des Meisters irgend einmal zum Abschluß gekommen war, ist nicht blos ein historisches Curiosum, eine Vermehrung der Liste seiner nicht erfüllten Verheißungen. An der Wand, für die es bestimmt war, ist jetzt nichts zu sehen als ein bankartiger Vorsprung, auf der drei Statuen untergebracht sind; doch sind es keine Bilder der Männer, deren sterbliche Reste hier in der Tiefe ihre Ruhestätte gefunden haben. Unter den dreien ist nur eine von seiner Hand, zwar unfertig, aber ahnen lassend was hier verloren ging.

Nachdem er Plan und Maße der Denkmäler festgestellt, hat er, schon in Carrara, diese Haupt- und Centralstatue der Madonna mit dem Jesuskinde skizzirt und nach Florenz gebracht. Später liest man dann auch von den flankirenden Statuen der Schutzheiligen des Hauses, die er Montelupo und Montorsoli zur Ausführung in Marmor überläßt. Noch zuletzt, vor seinem Abschied von Florenz, findet man ihn beschäftigt mit Entwürfen für dies Monument, in dem jene kirchlichen Figuren doch wohl mit den Porträtstatuen der Verstorbenen vereinigt werden sollten. In die Jahre zwischen dem Beginn und der schließlichen Einstellung dieser Arbeit fallen nun freilich erhebliche Unterbrechungen, infolge der Ablenkung durch die Seitendenkmäler der Herzoge. Diese Pausen werden auch Veränderungen im Plan zur Folge gehabt haben. Doch schließt

eine vorübergehende Entfremdung die Absicht nachdrücklicher Wiederaufnahme nicht aus, die freilich durch den Abzug nach Rom vereitelt wurde. —

Die Aufgabe Lorenzo Magnifico und seinem Bruder in Florenz ein Denkmal zu setzen, sollte so scheint es einigen Reiz besessen haben für einen Florentiner, der dem einen in den eindruckfähigsten Jahren so nahe gestanden hatte, das erschütternde frühe Ende des andern aber aus dem Munde von Zeugen vernommen haben mußte. Man sollte meinen, ihn werde noch etwas mehr beschäftigt haben als die fachmännische Aufgabe, überlieferte Formeln zu combiniren und umzurechnen; er werde, ehe er zu Feder und Thon griff, auch einige Augenblicke bei Charakter und Schicksal beider Brüder verweilt haben. Ein merkwürdiger Contrast: neben dem genialen Politiker und erfolggekrönten Regenten, der liebenswerte Jüngling, der Freund der Dichter. Aus seinem kurzen sonnigen Lebensmorgen war eine Erinnerung erhalten in der Giostra Polizianos, schildernd ein im Jahre vor Michelangelos Geburt gefeiertes Fest, zu Ehren der schönen Simonetta Vespucci. Die Vereinigung der frühzeitig geschiedenen Brüder im Bilde: diese Aufgabe war wohl geeignet, einen Mann von Herz zu beschäftigen. Poeten hatten sie mit Castor und Pollux, Agamemnon und Menelaos verglichen. Die Antike bietet Beispiele solcher Gruppen, ebenfalls in Denkmälern naher Verwandten, „Orest und Electra". Man konnte Julian, dessen seltsam tiefen Gedichten, von ernster Stimmung *(a maraviglia gravi)* Polizian rühmte, Züge ahnungsvoller Schwermut geben und Lorenzo ihm in gebieterisch-entschlossener Haltung gegenüberstellen.

Man erinnert sich hier der unter dem Eindruck jenes furchtbaren Ostermorgens modellirten Medaille Meister Bertoldos, die auf beiden Seiten große Büsten der Brüder zeigt, mit Andeutung der Katastrophe in kleinen Figuren.

Für den mit Michelangelos Art bekannten braucht man jedoch derartige Gesichtspunkte nur zu berühren, um zu empfinden, wie fern sie ihm lagen. In den Massen der Entwürfe ist kaum eine Spur zu finden, daß er je auf die Möglichkeit solcher persönlichen, concret-tragischen Motive verfallen sei. Er scheint fast nur mit Problemen äußeren Arrangements beschäftigt. Der Mehrzahl nach sind es hastig hingeworfene Einfälle einer gährenden Phantasie,

zuweilen noch während der Aufzeichnung umgeändert. Aus diesen aber heben sich deutlich heraus sorgfältig ausgearbeitete Aufrisse, wohl das Endergebnis jener sich rasch ablösenden Versuche. Oder vielmehr, es ist ein einziger Entwurf, der in mehreren Copien erhalten ist, in den Cabinetten von Florenz, Wien, Paris und Oxford. Auch diese Vervielfältigung weist auf seine einstige Schätzung hin. Dieser Entwurf ist die Grundlage für unsere Kenntnis des Denkmals, wie er es irgend einmal im Kopfe zum Abschluß gebracht hatte.

Der problematische Punkt, vielleicht die Klippe dieses Denkmals, war seine Complicirtheit. Es galt, einmal die sepulcralen Bildnisstatuen mit den Cultusbildern zu verbinden; und dann: das Ganze mit den herzoglichen Denkmälern in formalem Einklange zu gestalten. Dort drohte der Dualismus einer nur äußerlichen Zusammenstellung heterogener Elemente; hier waren, bei Gleichartigkeit des Themas, Abweichungen in Form und Anordnung unvermeidlich. Die Phantasie, nach der einen Richtung tastend, findet sich fortwährend durch Forderungen der anderen Seite gehemmt.

Schaltet man den kirchlichen Bestandteil aus, so stellt sich das Problem des dritten Denkmals einfach; auch der Anschluß an die Seitendenkmäler wäre nicht schwer gewesen. Der Künstler hatte ein Doppelbild der Brüder zu schaffen, für die Mittelnische, ein Dioskurenpaar: die Superiorität, die geistige der historischen Personen, die formale einer plastischen Gruppe, entsprach der höheren Bedeutung dieses Centraldenkmals, dem sich die andern wie Seitenaltäre angeschlossen hätten.

Welch einen Dreiklang würde das gegeben haben: in Übereinstimmung mit dem Dreiklang der einzelnen Denkmäler.

Aber diese einfachste, einzig vollkommene Lösung war durch die Besetzung der Mittelnische mit dem Cultusbild der Madonna ausgeschlossen. Doch schienen sich auch so noch Möglichkeiten einer relativ befriedigenden Lösung darzubieten.

Zunächst durch Versetzung der Magnificistatuen in die Seitennischen des retabelartigen Aufbaus, rechts und links von der Madonna. Stellungen, Geberden der Verehrung wären sachlich und formal passend gewesen. Dieses religiöse Element fehlte in den Seitendenkmälern: wenn es gelang, auch eine Beziehung der Herzoge zu der Centralfigur anzudeuten, so hätte die geistige Einheit des Ganzen gewonnen.

Aber diese flankirenden Nischen waren durch das kirchliche Gefolge der Madonna in Anspruch genommen: den Patronen des Hauses konnte kein anderer Platz gegeben werden. Zwar waren noch andere Nischenpaare, darüber und darunter, zu vergeben. Aber das obere kam, als die Himmelskönigin überragend, nicht in Frage. Mit den unteren Nischen hat er es versucht: aber eine solche subalterne Position, gegenüber dem stolzen Thronen jener Herzoge, war unerträglich. Eher hätte eine Gruppirung der Medici mit den Patronen gepaßt, knieend, von den hinter ihnen stehenden Heiligen der Madonna empfohlen. Dies in der Überlieferung durch schöne Beispiele bewährte Motiv fehlt in den Skizzen: vielleicht mißfiel ihm eben sein traditioneller Charakter, auch war es zu sehr conventionell gebunden. Man konnte sie auch mit der Madonna vereinigen, zu einer Dreigruppe: aber der tektonische Aufbau mit seinem starren Rahmenwerk schloß dergleichen sachlich passende Motive aus. Endlich hätte man die Statuen aus dem Aufbau herausnehmen und seitlich, vor einem Betpult in knieender Stellung anbringen können. Diese Lösung ist zu derselben Zeit für ganz ähnliche Aufgaben versucht worden: in Spanien, von lombardischen Bildhauern: In dem Denkmal des Herzogs Ayamonte, einst im Chor der Kirche S. Francisco in Sevilla (1525), und in dem des Gonsalvo de Cordoba in seiner Kirche zu Granada. Beide male handelte es sich darum, das für den vornehmsten Raum der Kirche, das Altarhaus *(capilla mayor)* bestimmte Grabmal mit dem Hochaltar in Verbindung zu setzen.

Auch an diese Anordnung hat er wohl kaum gedacht: eine solche Trennung wäre gegen das für ihn unverbrüchliche Gesetz monumentaler Einheit und Geschlossenheit gewesen. Es blieb nur die mittelalterliche liegende Stellung *(statua a giacere)*, über den Sarkophagen.

So ergab sich dieser tief durchdachte, formell bis ins Einzelne vollendet durchgearbeitete Aufriß, der, wenn auch in nicht ganz zuverlässiger Wiedergabe, in jenen alten Zeichnungen vorliegt. Das Denkmal gliedert sich in zwei Teile: über einer Anordnung der nebeneinander gesetzten Sarkophage mit den aufgelagerten Gestalten der Brüder, an der Stelle wo sonst der Altar steht, erhebt sich der fassadenartige Aufbau, ähnlich einem Altaraufsatz. Die Architektur erinnert an seine Entwürfe für die Fassade von S. Lorenzo. Zwischen

einer Ordnung von vier jonischen Säulen (eigentlich ist es eine etwas trocken stilisirte Abart des Compositkapitäls), steht im breiten Mittelteil ein Tabernakel mit der Madonna; in den seitlichen Intercolumnien schließen sich an, in zwei Ordnungen übereinander, vier Statuen, zwei vor der Wand, zwei darüber in Nischen.

Auf Postamenten, geschmückt mit Reliefs von Flußgöttern, erheben sich die Sarkophage, besetzt mit geflügelten Löwenköpfen. Auf ihren flachen Segmentdeckeln sind, mittelst volutenförmig geschlossener Einsatzstücke, Lagerstätten gewonnen. Da ruhen, einander zugewandt, Arme und Haupt auf Pfühle gestützt, die mediceischen Brüder. Diese Lagerung mit aufgerichtetem Oberkörper wählte er später auch für das Juliusdenkmal. In der Gestalt zur linken, mit gekreuzten Armen, das aufgerichtete Antlitz in scharfem Profil über die Schulter gewandt, erkennt man Lorenzo; er blickt nach dem Bruder hinüber, der dem Schlaf verfallen scheint, das tief über die Brust fallende Haupt in die linke Hand begraben, während der anliegende rechte Arm der oberen Umrißlinie der Gestalt folgt.

In den heiligen Ärzten, zu den Seiten der Madonna, ebenso in den Gestalten hoch oben über dem Kranzgesims, ist der in den Sarkophagfiguren angeschlagene Accord der nach außen bewegten, lebhaft erregten Stimmung und der zusammengefaßten, in sich versunkenen, wiederholt. Es ist derselbe Contrast, der im Juliusdenkmal in den Frauengestalten des tätigen und beschaulichen Lebens zum Ausdruck kam. Die Motive der Ärzte erinnern an die der späteren Herzoge; sie scheinen in der Folge in diese aufgegangen zu sein.

Der zur linken, in hochaufgerichtetem Frontsitz, wendet das Haupt um nach links (wunderlicher Weise von der Madonna weg); der rechte Arm lässig im Schooß ruhend: eine Vorahnung der Statue Julians des Jüngeren. Der zur Rechten, in Nachdenken versunken, lehnt den Kopf auf den linken Arm, der Ellnbogen auf dem Buch in seiner Rechten. (An die Stelle dieses Buches trat in der Statue des Pensieroso das Kästchen.) Sollte da das „Wägen und Wagen“ des ärztlichen Berufs angezeigt werden? hier bei dem Manne im Profil die diagnostische Beobachtung des Patienten, in dem anderen mit dem Buch die therapeutische Überlegung, nach Consultation des Galen?

Für die letzte Reihe, über dem Gesims, zur Seite eines Medaillons mit angelehntem Genienpaar, dort wo man schwebende, tröstliche, nach oben weisende Wesen erwartet, hat er zwei Klagefiguren bestimmt. Sie knieen oder kauern am Boden, zwischen lodernden, durch Festons verbundenen Kandelabern. Ein zusammengebrochener Greis, das Haupt an das aufgerichtete, von der Hand bedeckte Knie gelehnt: er sieht hinüber nach dem stürmisch bewegten Weibe, das händeringend, trostlos das Haupt zurückwirft.

Man wird doch nicht leugnen können: diese und ähnliche Züge wie man sie bei Entzifferung der flüchtig skizzirten Gestalten enträtselt, erheben die Wahrscheinlichkeit des michelangelesken Ursprungs dieses Aufrisses wohl zur Gewißheit. Er versetzt uns in die Anfänge des Unternehmens; da nimmt er sein Arsenal plastischer Ideen voll in Anspruch, für ein überaus reiches Werk.

Aber über diese vielversprechenden zeichnerischen Anläufe ist das Werk nicht hinausgekommen. Klar und bündig informirt uns der Brief vom 19. Juni 1526, daß schon lange vor der Belagerung alle Figuren, mit Ausnahme der Madonna, aus der Reihe der eigenhändig auszuführenden Stücke gestrichen waren. Auch ist von keiner eine Studie oder *bozza* zum Vorschein gekommen.

Denn die herzoglichen Denkmäler haben ihn bald ausschließlich in Anspruch genommen. Und bei Wiederaufnahme der Arbeit nach der Belagerung hört man von jenem dritten kein Wort mehr. Die Neuheit und Einfachheit der inzwischen aufgegangenen Conception hat ihn mächtig gefesselt, seine schaffende Phantasie ausgefüllt.

Und wenn er einmal jenen Skizzen einen Blick schenkte, so war es wohl nicht blos die Umständlichkeit der Arbeit, die ihn schreckte. Es will uns dünken, hier habe ihm sein Genius nicht zur Seite gestanden. Die Gestalten des großen Lorenzo und seines Bruders zeigten sich hier in Positionen, die einen untergeordneten, decorativen Zug in sie hineinbrachten, wenigstens neben den gleichnamigen Epigonen zur Seite mit ihren wahrhaft fürstlichen Attitüden, die ihnen allein schon Unsterblichkeit verschafft haben. Liegefiguren eignen sich kaum für die hierher gehörigen Ausdruckswerte, die sich nur mit aufrechter Haltung vertrugen. In diesen auf ihren eleganten Ruhepolstern ausgestreckten Männern ist weder die solemne Ruhe des Todes, noch das Gefühl der göttlichen Nähe; diese seltsamen, scheinbar nachlässigen Geberden paßten nicht recht zu ihrer Würde, noch in die

Situation. Sie sehen aus wie Hüter des Denkmals, sich zu Wachsamkeit mahnend. Noch bedenklicher dünkt uns die Gesammtwirkung; sie wurde besonders herabgestimmt durch die wunderliche Isolirung der Figuren. Die himmlische Jungfrau des Centrums ist nur mit sich und ihrem Kinde beschäftigt: sie paßte ebensogut in eine einsame Landschaft. Ihre Verehrer zur Seite sind in tiefem Nachdenken geistabwesend, einer im Begriff ihr den Rücken zu kehren. Die rätselhaften Greise in den Nischen über diesen Patronen, in ihre Mäntel vergraben, machen fast den Eindruck von Füllfiguren. Endlich, nach der Entdeckung einer neuen Form plastischer Gruppirung in den herzoglichen Denkmälern kann ihn dieser Quattrocentoaufbau kaum mehr interessirt haben. Das alles hat dann die Auslösung des ausführenden Entschlusses gehemmt: die Inspiration hat sich nicht wieder einstellen wollen.

Und doch hat Michelangelo das Doppelgrab niemals aufgegeben. Wäre er in Florenz geblieben, oder hätte er seine Nimmerwiederkehr vorausgesehen, er würde ihm gewiß irgend einen Abschluß verschafft haben, aber in vereinfachter Gestalt. Noch kurz vor dem verhängnisvollen Jahre 1534 scheint er nahe daran gewesen zu sein.

Dieser Versuch liegt vor in einer hastigen Skizze des Britischen Museums, die durch eine Federzeichnung des Aristotile da Sangallo erläutert und ergänzt wird. Ihre Bestimmung für das Magnificidenkmal ergiebt sich aus der Aufschrift in dem Hauptrahmen der Mitte: *Una Madonna.* Neu ist die Anordnung eines einzigen Sarkophags: dies ist der *cassone*, den er, zur Aufnahme der (später (1559) aus der alten Sakristei übergeführten) Reste der Medici, aus einem Marmorblock herrichten und hier aufstellen ließ. Sein Verschwinden ist unaufgeklärt. In den seitlichen Nischen der Predella sind sitzende Figuren angeordnet, und unter ihnen Flußgötter. Das dritte Denkmal sollte durch diese Anordnung augenscheinlich mit den damals im wesentlichen abgeschlossenen herzoglichen Monumenten in Einklang gebracht werden. Aber wo bleiben die Statuen der Verstorbenen? Sollten sie mit jenen sitzenden Männern gemeint sein? an einem so untergeordneten Platz? Oder sollten sie auf dem Sarkophage lagern? Doch die Figuren hier sind deutlich nackt, als Allegorien skizzirt.

Der Vorschlag ist neuerlich gemacht worden, das vor dreihundert Jahren versäumte nachzuholen. Wenn man eine den

Seitendenkmälern ähnliche Wanddecoration aufmauerte, und die Madonna mit dem hl. Cosmas und Damian darin unterbrachte, so hätte das Ganze, wofern man ein Auge zudrückte, ungefähr so dagestanden, wie es dem Meister zuletzt vorgeschwebt. Man hat es nicht gewagt, und mit einigem Grund. Denn die einzige Statue von Michelangelos Hand war unfertig (man wußte damals noch nicht, daß das der richtige Zustand des plastischen Kunstwerks sei). Die „Patrone“ aber standen zu tief unter dem Niveau michelangelesker Originale. Und wer hätte sich unterstehen dürfen, die Statuen der Magnifici neuerdings aus eignem Fonds nachzuliefern? Man hätte sich auf Überraschungen gefaßt machen müssen.

Die herzoglichen Denkmäler

bezeichnen eine Epoche in den Wechseln plastischer Compositionsformen; das hier gefundene Gruppenschema war in der Sepulcralsculptur so bedeutend wie neu. Eine originelle Formel setzt da ein, die lange übliches verdrängte. Die Umstände ihrer Entdeckung zu ermitteln, wäre also wohl der interessanteste Punkt in den Untersuchungen über die Monumente von S. Lorenzo.

Wenn nun die Ausführung doch wohl mit dem Entwurf des Magnificidenkmals begonnen hat, so müßte die Erfindung der Seitendenkmäler an dieses angeknüpft haben: es galt, nicht seine Form zu wiederholen, aber Anschluß und Einklang mit ihr zu finden.

Zuerst war also eine Parallele zu entdecken für die Centralstelle: die große Haupt- und Mittelnische der Madonna. Und hier war kaum eine Wahl: sie schien wie vorausbestimmt für die Bildsäulen der Herzoge. Vielleicht gab eine religiöse Beziehung zu dem Heiligenbild, nach Analogie von Donatoren, die erste Anregung. Diese Darstellung der Verstorbenen als Lebender, Thronender hatte auch den Reiz des Ungewöhnlichen. Denn Pollajuolos Statue Innocenz' VIII in Sankt Peter hatte in den langen Jahren kaum Nachfolge gefunden. Nur eines konnte stutzig machen: die auffallende Bevorzugung dieser Epigonen vor den größeren Vorfahren: dies Aufsteigen von den Sarkophagen auf den Herrscherthron.



Entwurf zum Doppelgrabmal der Magnifici

Nach einer Zeichnung der Albertina

Der nun folgende Schritt war nicht so einfach: die Neubesetzung der freigewordenen Sarkophage. Denn an die Stelle jenes Paars kam hier je ein einzelner Sarkophag, mit seiner Figur. Nun aber pflegte Michelangelo solche Liegefiguren immer in paarweiser Gegenüberstellung anzuordnen. Die vereinzelte Profilfigur hätte etwas fragmentarisches gehabt, schon wegen der vermißten Symmetrie mit dem dritten Denkmal. Er entschloß sich also zur Besetzung jedes Sarkophags mit zwei Figuren. Zu dem Zweck gliederte er die segmentförmigen Deckel in zwei Voluten. Ihre seitlich abfallenden Flächen, die Knappheit des Raumes empfahl diese Vertauschung der horizontalen Lagerung mit der in schräg gerichteter Axe.

Solche diagonale Motive kamen in den Statuen des ersten Denkmals nicht vor: doch kann man in den Skizzen verfolgen, wie er auf sie lossteuert, — in jenen Versuchen mit angelehnt gestellten Figuren, zum Teil nachträglich in den Entwurf eingezeichnet, außerhalb des Rahmenwerks der Nischen. Aber er hatte bisher für diese Einfälle keine Verwendung gefunden. Nun aber entdeckt er in ihnen einen compositionellen Wert. Indem er solche aufgestützte Liegefiguren mit erhobenem Haupt in seinen Aufriß hineinsetzt, geht ihm die Idee des Zusammenschlusses mit den Feldherrn darüber auf, in Form eines Dreiecks.

Das kam nun über ihn wie eine Offenbarung: eine plastische Gruppe ist erstanden, die in der Architektur nicht vorgesehen war; die Plastik hat deren Schema durchbrochen. Der Bildhauer in ihm hat Luft bekommen, er stößt die architektonische Marschroute ab. Ein neuer Kern des Denkmals ist gegeben, aber dieser Kern ist das Ganze; mit dieser Synthese war das Problem gelöst. Die Architektur wird zum bloßen Hintergrund, ja zur Folie für diese freie Gruppe.

Nun galt es nur noch für diese Liegefiguren eine passende mythologische oder allegorische Titulatur zu finden. Und hier kam der Dichter dem Künstler zu Hilfe. Die Vorstellung des Grabmals, der Vergänglichkeit, erinnerte an die unser Leben beherrschende, bedrohende Zeit; und die erforderliche Vielheit der Figuren an die Einteilung der Zeit, an die so scharf und anschaulich differenzirbaren Tageszeiten. Und diese allegorischen Motive erwiesen sich auch künstlerisch dankbar, fruchtbar; die hier geforderten Ideal-

formen boten Gelegenheit, den höchsten, einzigen Vorwurf seiner Plastik, den Menschenkörper, mit absoluter Freiheit zu realisiren, rein nach seinen Methoden der Varietät und des Contraposts.

Es ist also in diesen Dreigruppen eine Harmonie aus disparaten Elementen, plastisch und geistig. Denn sie bestehen in einer Vereinigung von Bildnisfiguren verstorbener Personen, mit Wesen zu ihren Füßen, wo die menschliche Gestalt nur Zeichen eines Begriffs ist: das sind Pole der bildenden Kunst. Dort die gesammelte, gemessene Haltung thronender Herrscher, hier die Auflösung der Willensherrschaft über den Körper; dort Vertiefung in die Geheimnisse von Schicksal und Jenseits, hier Zustände physiologischer Art: Wechsel und Übergang von Schlaf und Wachen. Diese Contraste spiegeln sich auch in der tektonischen Einfassung: jene tiefsinnigen Thronenden sind von engen Nischen umschlossen; diese Gedankenwesen in freier Expansion der Glieder, als schwebten sie im Leeren.

Die vier Liegefiguren rechnete man immer zu seinen bedeutendsten, eigenartigsten Gebilden. Schon der Zeitpunkt ihrer Entstehung ließ außerordentliches erwarten: auf der Höhe der Manneskraft, nach langjähriger Pause, mit aufgesparter Nervenenergie, greift er wieder zum Meißel. Als monumentale Stilisirung der menschlichen Form sind sie ohne gleichen. Die weitgehendste, kühnste Ausprägung seines Ideals heroisch-athletischer Männlichkeit hat er in zweien realisirt; aber die Differenzirung des Themas hat ihn, vielleicht widerstrebend, zum erstenmale dazu gebracht, sich auch an die weibliche Form zu wagen; und grade diese Frauen hat er fast bis zum letzten Grad der Vollendung durchgeführt. So war es denn nicht ohne Grund, wenn man hier die reinste Formel, die fleischgewordene Definition seiner Kunst gefunden hat. Eine so gewaltige Geburt hatte natürlich ein latentes Vorleben: man erinnert sich der vierundzwanzig Bronzemenschen der sistinischen Decke. In ihnen drängen die Statuen schon zum Dasein.

Aber was hat er sich unter diesen Wesen gedacht? — Oder vorerst: was sehen wir faktisch vor uns? Der erste Eindruck ist der eines Unnennbaren, fast eines Nichts, wenigstens für den Verstand. Sulpiz Boisserée, als er die Capelle betrat, entsetzte sich über die Leere dieser akademischen Akte, und dem pariser Akademiker Quatremère schien ihr Charakter: Nullität der Motive, absolute *insignifiance* . . . Als gehe die erfinderische Leistung ihres



Die Sakristei von San Lorenzo

Schöpfers auf in geistreich formaler Anpassung der Akte an das tektonische Schema. Das Künstlerauge sieht freilich etwas mehr, ja sogar sein höchstes, schwerstes Ziel: die Illusion des Lebens, die in den strengen Grenzen plastischer Darstellung nicht vollkommener gefunden werden kann. Es giebt Augenblicke, wo sie uns unheimlich wird, es fehlt nur die Bewegung, und selbst diese glaubt man wahrzunehmen. Dies drückte jener vielberufene Vers des Strozzi aus, wenn er den Beschauer der Nacht auffordert:

Destala se no 'l credi, e parleratti!
(Wecke sie auf, wenn du's nicht glaubst, sie wird dich anreden!)

Und er erreicht dies wieder da, wo er die meiste Schwierigkeit fand, oder sich geschaffen hatte: Überlebensgröße, decorative Bedingtheit, Abwesenheit alles Concreten in Physiognomie, Handlung und Affekt, Formgestaltung nach einem selbsterfundenen persönlichsten System der Proportionen und des Kraftmaßes: Verschmähung des Naturalismus der Oberfläche. Seine Mittel waren: die Beherrschung der Naturformen, eine Musculatur, die überall in Spannung scheint, die contrapostischen Bewegungen und ihre Augenblicklichkeit.

Die vier Tageszeiten

Doch war Namenlosigkeit keineswegs seine Meinung; er hat die Namen in Zeichensprache dem Werke selbst einverleibt; außerdem in einem unschätzbaren Autograph verewigt, einem Taufschein gleichsam, verfaßt in der Geburtstunde.

El dí e la notte parlano, noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano[1]).
(Der Tag und die Nacht sagen: wir haben mit unserm raschen Lauf den Herzog Julian zum Tode geführt.)

Die vier Gestalten bedeuten also die vier Tageszeiten, d. h. die Zeit, — die Zeitlichkeit, als Grundform des irdischen Daseins und Ursache seiner Vergänglichkeit. Zeit und Leben hängen so eng zusammen, daß er sie gleichbedeutend braucht:

---

[1]) Das übrige ist poetischer Schwulst: „Der Herzog hat an Nacht und Tag wegen des ihm bereiteten frühen Endes Rache genommen: indem er auch ihnen nun ihren Glanz nahm.“

Tu desti al tempo ancor quest' alma diva.

Es ist der Kreislauf des Daseins (Sansara), der Zeitstrom, der die Erscheinungen des Lebens zwar nicht schafft, wie das in der Erscheinung befangene Denken wähnt, aber an die Oberfläche bringt, trägt und verschlingt.

Dieser Gedanke hat ihn mehr als irgend ein Philosophem verfolgt. Nach dem 41. Sonett hat der Schöpfer die Zeit, die er aus dem Nichts erschuf, geteilt in zwei Abschnitte, die er von Sonne und Mond beherrschen läßt. Diese, Tag und Nacht, beherrschen auch das menschliche Leben, als Zufall, Loos und Schicksal, die alle aus der Zeit geboren sind. Die Vergänglichkeit aber empfand er als das große Verhängnis, das Leiden *par excellence.* Mehr noch als das eigene Sterben ängstet ihn die Vorstellung, daß das Schöne verfällt und vergeht, das lebende Gebilde und das marmorne Kunstwerk.

Die Zeit, die große Zerstörerin, nennt er auch zusammen mit dem Tode. Das Marmorwerk wird vom Tode nicht gefährdet (Son. 17), wenigstens verglichen mit seinem kurzlebigen Urheber. Freilich wird auch es endlich zerbrochen von der Zeit, *il tempo ingiurioso aspro e villano* (Son. 84). Nur die Seligen sind über die Zeit erhaben: *che 'l tempo non offende* (Son. 59). Ihre Schwelle wagen Schicksal und Zeit nicht zu überschreiten (Capitolo p. 300).

Die Erklärung Condivis war also ganz in des Meisters Sinn: *Giorno e notte, e per ambidue il tempo, che consuma il tutto.* So hatte er irgendwo eine Maus *(topo)* anbringen wollen und etwas Marmor stehen lassen: *che 'l tempo ogni cosa divora.*

Man hat diese Deutung dunkel und geschraubt genannt; sie steht doch mit dem allgemein menschlichen Empfinden in Einklang. Dieselbe Vorstellung begegnet uns in ganz entlegenen Literaturkreisen: z. B. in den Totenklagen der Hamâsa. Da heißt es (der greise Elmidschah spricht, Rückert I, 375):

Umhergeschweift bin ich durch Länder, bis ich
Verwittert, und nun Zeit ist's zu vergehen.
Hinschwinden machte mich was selbst nie schwindet,
Der Tag, die Nacht, die kehren wie sie gehen . . .

Und Mâlek Ben Nuweira beginnt sein Sterbelied (292):

Ich weiß es wohl, es hilft kein Widerstreben,
Mich rafft der *Zeitlauf*; doch siehst du mich beben? — —

Ich zählt' all meine Väter, die begraben,
Und rief sie an, die mir nicht Antwort gaben.
Sie gingen; nie hol' ich sie ein; betroffen
Hat sie der *Nachtgraus* und der Weg alloffen.

Der Mann in der Fabel, der vom tollen Kameel verfolgt in den Brunnen springt, auf dessen Grund der Drache droht, klammert sich an den Strauch, dessen Wurzel von der schwarzen und weißen Maus benagt wird: Nacht und Tag.

Freilich, was ist uns mit solcher Auslegung geholfen? Es sind Worte, aber zwischen diesen Abstraktionsgebilden und dem Marmor klafft ein Abgrund. Es hat ihm beliebt, den Typen seiner bildhauerischen Phantasie mittels einiger angebrachter Attribute diese Rolle zu übertragen; er hätte sie ebensogut als Hercules und Simson, Leda und Cybele in die Welt schicken können. Und er hätte wohl verständlichere Typen wählen können.

Der Tag als apollinischer Jüngling, Aurora mit der Fackel, der geflügelte Hesperus mit dem Stern waren deutlicher und schöner. Sollten aber diese vagen, fast unkenntlichen Personifikationen nicht doch besser als jene klaren Griechenbilder seiner Intention entsprechen? Denn diese Tagzeiten, Strahlenbrecher der Zeit, fungiren hier als Schicksalsmächte; das ist der Schlüssel der seltsamen Gebilde.

So stellt sie Goethe zusammen im Prometheus; freilich erscheint dem trotzigen Menschenbildner und Räuber des Himmelsfeuers ihre Macht von einer ganz andern Seite: statt zerstörend, formend, wenn er Jupiter zuruft:

Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?

Die Überlieferung ließ den Künstler hier im Stich; dem Fatum errichtet man keine Altäre und Bilder; die Künstler mochten sich mit ihm nicht einlassen.

D' ogn' altro è il *Fato*
Nume il più grande: e sol, perchè non muta
Un decreto giammai, non trovi esempio
Di chi voglia innalzargli un' ara, un tempio.

Ich verstehe nicht, warum man sich mit dieser bestbezeugten Deutung nicht zufrieden geben soll. Zeit ist eine allgemeine An-

schauungsform; aber bekannt ist, was solche allgemeine Worte, nicht blos in der Wissenschaft, auch in der Leidenschaft zu bedeuten haben; wie gewaltig sie Phantasie und Gefühl aufregen können. Und kein besserer Beweis der Unersetzlichkeit dieser Erklärung ließ sich wohl geben, als das neuerdings entdeckte und in einem schönen Quartband der Welt enthüllte „Geheimnis". Wir leben in einer Zeit enthüllter Geheimnisse. Die Offenbarung von Geheimnissen (z. B. der Frauenhoferschen Linien, der nordwestlichen Durchfahrt) ist ein großes, doch zuweilen auch gefährliches Unternehmen. Und wer so lange in Rom gelebt hat, sollte sich erinnern, daß in der Nähe der Via triumphalis der tarpejische Fels verborgen ist.

* * *

Die Zeit in ihrem Fluge erscheint also hier als Macht, in ihrem Gefolge der Tod: sie selbst „stark wie der Tod". Man hatte eben ihre vernichtenden Eingriffe in die Berechnungen und Pläne der Mächtigen und Klugen der Zeit erlebt.

Sie durchschneidet einen Lebensfaden zur Unzeit und giebt im Nu dem Laufe der Geschichte eine ungeahnte Drehung. Die Großen, denen Millionen als Werkzeug dienen, die die Loose der Völker mit einem Wink entscheiden, macht sie zu bald vergessenen Schatten.

Diese Macht der Zeit nun wollte Michelangelo in seinen mächtigen Gestalten, differenzirt nach den Geschlechtern symbolisiren. Die Verteilung beruht auf dem Genus der italienischen Namen. Trümmer altgriechischer Sculptur haben ihm dabei inspirirend geholfen. Er wählt den Moment der reifsten Ausarbeitung des körperlichen Mechanismus, Männer an der Schwelle des Alters, aber vor dessen Verfall, ohne Rücksicht auf Schönheit. Der lysippische Hercules wird beinahe noch überboten.

Und nicht weniger bezeichnend als die titanischen Formen ist ihr bleiernes Phlegma, die Wucht ihrer Lagerung. Die aufgestützten Arme, die gesenkten Häupter bezeichnen die Schwere dieses Banns. Die Nacht scheint niedergezogen durch den Alb ihrer Träume; die Aurora stöhnt in der Mühe des Sichaufrichtens. Wie Felsgebilde,

wo das Walten der plutonischen Kräfte noch nicht durch das ausgleichende Wasser und die organische Decke gemildert ist:

Als sänk' ich schon den kalten
Planetischen Gewalten
Versteinernd in die Arme.

Ihre vagen unpersönlichen Züge, deren Verschleierung durch Unvollendung, sprechen von Gleichgiltigkeit gegenüber den Wünschen fühlender Geschöpfe, dem Verlangen der Lebewesen nach unbegrenzter Fortdauer, von des Schicksals „tauber Tyrannei“ (Byron), vom Dunkel ihres Waltens; während jene Schwere die Unabänderlichkeit ihrer Decrete, die Aussichtlosigkeit jedes Widerstandes gegen das öde Gesetz ihres ewigen Wechsels bedeutet. Keine tröstlich erhebende Regung kann hier aufkommen.

In derselben Richtung liegt noch ein anderer Zug, in den man sich schwerer findet. In ihren Geberden ist gar nichts feierliches und pathetisches, nichts von Würde. Befremdliche realistische Motive schimmern durch. Sie scheinen die abspannende Wirkung ihres endlosen Wachtdienstes zu empfinden. Lässigkeit, durchkreuzt von ruhelosem Unbehagen, todmüdes Zusammensinken, ärgerliches Umschauen nach etwaiger Störung, Überwältigung durch den Bann des Schlafes, widerwillig verdrossenes Sichaufraffen ... Besonders das in allen wiederkehrende Motiv des Liegens mit den ausgestreckten, ungeheuren Beinen, einem hoch aufgestützten oder übergeschlagenen, ergiebt eine überaus triviale, fast gemeine Impression. Dies ist es, was der Apostel der Griechenkunst, Winckelmann, so mißfällig, gegen den „Wohlstand“ fand, der dem Ort (der christlichen Capelle) und der Funktion (Grabfiguren) zieme.

Diese Räkeleien nackter Übermenschen auf dem Deckel von Sarkophagen erschienen wie Entweihung. Es sind Stellungen, denen man sich im Schlafzimmer überläßt, die aber die monumentale Plastik sonst bei ganz anderen Stoffen zu verwenden pflegte. Die Griechen haben sie mit typischem Takt für trunkene Halbmenschen, wie den barberinischen Satyr, gebraucht, wo sie die alkoholische Betäubung der Natur absahen. Sie hätten aber schwerlich selbst ein trunkenes Satyrweib in einer der Aurora ähnlichen Stellung festhalten mögen.

Doch diesem Befremden gesellt sich alsbald das Bewußtsein von etwas außerordentlichem, nicht mit üblicher Geschmackselle zu messendem. Der Anstand von Heiligen und Helden paßt nicht für Titanen oder blinde Naturkräfte. Das Fatum, gefühl- und vernunftlos, wird gefürchtet, nicht verehrt und geliebt.

Und dann, diese störenden Eindrücke werden aufgelöst und ausgeglichen durch die wundersame Zusammenstimmung des Geberdenspiels. Die auf den Contrapost gebaute Harmonie ihrer Bewegungen ist kanonisch vollkommen durchgeführt. Sie berührt wie Musik. Auf der Basis einer symmetrischen Gleichförmigkeit baut sich diese Mannigfaltigkeit differenzirter Motive auf. Im Bau wie aus einer Familie, sollen sie auch im Gebahren einig erscheinen. Sie sind ja nur Bilder eines Begriffs: der Ewigkeit des Rhythmus von Werden und Wechsel, im Sinn Heraklits.

Die Nacht

Michelangelo hat sich im Spiel poetischer Einfälle oft mit der Nacht beschäftigt; ihm selbst sei die Nacht vom Geschick zugewiesen *(come a simil nel parto e nella cuna)*. Der melancholischen Belastung seines Gemüts giebt er oft erschütternden Ausdruck. Nun aber hat er mit dem Denkmal des Herzogs von Nemours den Anfang gemacht; die Nacht wird wohl die erste von den vier Figuren sein, die er ausgeführt hat. Und nur die Nacht paßte ja als Choragin der Tageszeiten in ihrer feindseligen Rolle gegenüber dem Leben. Er wollte sie durch Häufung der Attribute sofort und unverkennbar bezeichnen. Nachdem er so dem Betrachter den Schluß auf den Sinn der übrigen drei an die Hand gegeben, durfte er sich bei diesen die Belastung durch Zeichen ersparen.

Die Nächte, phantasirt er, sind heiliger *(più sante)* als die Tage. Das lehrt die Natur: Niedere Wesen entfalten sich im Licht, der Mensch wird im Dunkel erzeugt: um so viel höher wie er über den Pflanzen, steht die Nacht über dem Tag (Son. 42). Und in einem seiner ergreifendsten Sonette preist er mit Shakespearescher Bilderfülle diesen Schatten des Todes, der allem Weh die Thür verriegelt; als vollkommene Arznei der Elenden, die müde Gedanken unterbricht, Tränen abwischt, alle Mühsal, allen Zorn und Ekel

wegnimmt und im Traum zum Himmel erhebt. — Freilich konnte er sich nicht enthalten, auch seiner Nacht einmal unangenehmes zu sagen. „Es ist ein Irrtum, die Nacht zu loben, die ja nichts ist als ein Volksausdruck für den Schatten der Erde, wenn sie sich von der Sonne abwendet; ein schwaches, albernes Ding ist sie, das ein Stück Zunder zerreißt; die düstere Witwe, die dem Licht eines Glühwurms weicht."

Jenen hohen Rang, das besonders im eigenen Leben dämonisch waltende Wesen der Nacht, hat er in der Statue mit symbolischem Bilderreichtum dem Betrachter zu Gemüt geführt.

Ein Diadem bezeichnet sie als Königin, die Mondsichel mit dem Stern als Diana (Son. 41). Auch ohne Commentar verständlich sind: die Eule, der Strauß von Mohnköpfen, die tragische Maske mit den grauenhaften, doppelt ausgehöhlten Augen als Bezeichnung der Traumwelt.

Nur von jenen versöhnenden Motiven der Gedichte sucht man vergebens Anklänge. Eher würde auf sie das Faustische passen:

Auch dort ist keine Ruh geschenkt,
Dich werden wilde Träume schrecken.

Die Statue gilt als anschaulichstes Exempel seines Hangs zum Gewaltsamen. Ihre Lage nimmt die Drehfähigkeit der Gelenke aufs stärkste in Anspruch. Sie ist kaum nachzumachen, noch weniger auszuhalten. Zwar könnte wohl der unruhige Schlaf des Übermüdeten sogar bewußtlos in diese Stellung geraten; aber als typisches Bild eines Zustands suspendirten Willens bleibt sie bizarr. Der gliederlösende Schlummer wird hier, statt durch erschlaffte Nachgiebigkeit gegen den Zug der Schwere, durch eine Art Festnagelung der verstrickten Glieder ausgedrückt, die dem Wachenden nur mit Mühe gelingt. Die Absicht des Künstlers kann nur sein: diese plötzliche, unwiderstehliche Überwältigung durch den Schlaf in so unbequemer Lage soll seine Allgewalt versinnlichen, wie in der Klage König Heinrichs IV bei Shakespeare:

Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug' und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege.

Nun aber wird eine solche auf die Dauer peinliche Lage im Schlaf, wie das Albdrücken, leicht angstvolle Traumbilder auslösen.

Träume sind ja meist Ausdeutungen solcher Empfindungszustände. Es ist eine Nacht wie jene schreckliche des verirrten Sängers der Hölle: *La notte che passai con tanta pietà* (Inferno I, 21).

Auch sein ältester Biograph fand hier die Melancholie eines von des Schicksals räuberischer Hand schwer Betroffenen: *malinconia di chi perde cosa onorata e grande,* sagt Vasari.

Diesen Eindruck des Gewaltsamen scheint sie freilich nicht auf alle Zeitgenossen gemacht zu haben. In dem Sonett des G. B. Strozzi werden gerade ihre *dolci atti* gepriesen! Richtig ist, jener Zug kommt in die Figur erst durch ein einziges Motiv: die Aufstützung des Ellenbogens des rechten Armes auf den emporgerichteten linken Schenkel. Läßt man diese Hand von der Stirn herabsinken, so verändert sich der Charakter der Pose.

Zu diesem Zustand der Erschöpfung, der Übermüdung, passen nun auch ihre Formen. Es ist als habe er den weiblichen Reizen aus dem Wege gehen wollen; Schopenhauer hätte diese Nacht für seine gehässige Kritik der weiblichen Gestalt als Paradigma gebrauchen können. Die eingebogene Brust ist begrenzt durch ein stark vorstehendes Schlüsselbein, die Brustdrüsen sitzen scharf abgegrenzt auf, nach den Seiten verschoben und durch einen weiten Zwischenraum mit Rinne getrennt, die Warze ist mit abstoßendem Naturalismus durchgeführt. Die vier Querfalten des Bauches vollenden, schönheitzerschneidend, den Eindruck eines durch Geburten mitgenommenen, fast abgemergelten Leibes, der die Jugendblüte längst überschritten hat. Die Nacht war ja nach den Kosmogonien die Mutter sehr vieler großer Dinge, fast aller, deren Ursprung sich in geheimnisvolles Dunkel verlor. Das im Grund schöne, an griechisches erinnernde Antlitz hat in der Ausführung etwas seltsam leeres und lebloses bekommen, wie in Erstarrung verfallen. Der dreieckige Umriß, die starre Fortsetzung der Stirnfläche im Nasenbein, die Flachheit des Jochbeins, die kurzen etwas platten Lippen, dazu das schwache Hinterhaupt geben dem Kopf etwas Maskenhaftes.

Aurora

Von den vier Figuren ist wohl Aurora die einwandfreiste, — durch Klarheit und Natürlichkeit des Motivs, Schönheit der Formen und Einklang der Linien, wie durch ihre Vollendung. Es ist eine

Amazone von überaus schlanken Körperverhältnissen, in reifen, doch jungfräulichen Formen, wohl das vollkommenste Beispiel dessen was sich Michelangelo als schönes Weib vorstellte. So verlangte es Boccaccio.[1]) Dies wurde auch sogleich bemerkt: „Das höchst wunderbare Werk," schreibt Antonio Mini an Valori bei der Ankündigung ihrer Vollendung (29. September 1531), „übertrifft die Nacht in jeder Beziehung." Es ist als habe er das dort am schönen Geschlecht Verübte hier wieder gut machen wollen. Aus schwerem Schlaf erwachend, hat sie die Last der Träume abgeschüttelt, fühlt sich im Schimmer des neuen Tages verjüngt.

Die Bewegung ist von allen am meisten transitorisch. Noch schlaftrunken und verdrießlich, macht sie Anstalt aufzustehen. Dabei pflegt man zuerst aus der liegenden in die sitzende Stellung überzugehen. Diese ist sie im Begriff vorzubereiten. Auf den rechten Arm gestützt, wirft sie mittelst Aufstoßen des linken Fußes den Schwerpunkt in die rechte Hüfte, um demnächst das rechte Bein nach vorn zu richten, nach unten umzubiegen. Die Linke faßt nach dem Schleier, in einer unwillkürlichen Bewegung des Verhüllens, der Scheu vor dem Licht.

Aus diesem Spiel der Bewegungen ergaben sich zwar keine edlen und anmutigen, aber doch zusammenstimmende Linien, verwandt denen des Abends.

Daß er nun dieses schöne Weib durch den Ausdruck von Mißbehagen und Widerstreben gegen das Aufstehen entstellte, war zwar richtig, aber für eine Aurora wohl allzu realistisch beobachtet.

Denn hier erwartet man doch die Freude der durch den Schlaf erfrischten Nerven am wiedergeschenkten Licht. Sie erscheint gealterter als die Nacht. Schwebte ihm die Stelle Dantes im Purgatorio (II, 8) vor, in der Schilderung des Sonnenaufgangs:

La concubina di Titon antico
Già s' imbiancava al balzo d'oriente,
Fuor delle braccia del suo dolce amico.

Es wäre also die Geliebte des Titonus, des trojanischen Prinzen, für den sie zwar Befreiung vom Loose der Sterblichkeit, aber nicht vom Alter erwirkt hatte; da wurde ihm seine Unsterblichkeit zur

[1]) Possumus eam [Auroram] existimare aliquam ingentis potentiae et admirandi decoris fuisse feminam. *Genealogie Johannis Boccacij* IV, 27.

Last, und ihr der gebrechliche Freund, obwohl sie ihn als treue Gattin pflegte. Eine unerfreuliche Nacht hat diese Aurora überstanden![1])

Daß der Meister grade auf diesen Zug verfiel, könnte man aus seinem damaligen Zustand erklären. Wohl kaum ein Werk hat er in so trostloser Gemütsverfassung ausgeführt, verdüstert durch die Verfolgungen der Urbinaten. Antonio Mini fand ihn kurz nach ihrer Beendigung (als er die Figur des Alten gegenüber vorgenommen) abgezehrt, leidend an Schwindel und Kopfschmerzen; er arbeite viel, esse wenig und schlecht, und schlafe noch weniger. Er könne nicht mehr lange leben, wenn er sich nicht schone.

Daß er auch an Florenz gedacht, wo damals kein Tag aufging, der nicht unerfreuliches brachte, für alle die wie er gesinnt waren, ist möglich. Man hat in den Zügen einen geistigen, vaterländischen Schmerz *(gran dolore)* finden wollen.

Tag und Abend

Das unfertige Aussehen dieser mächtigen Gestalten, infolge des skizzenhaften Zustands der Köpfe scheint den Punkt zu verraten, wo er sein Werk im Stich ließ: sie wären also das letzte Wort gewesen, das Vale an sein altes Florenz. Diese nebelhaften, wie verschleierten Züge schienen im Einklang zu stehen mit der Dunkelheit der Intention. Aber nachdem er die Nacht hinreichend symbolisch ausgestattet, hat er nun das Recht, sich um so freier im Aufbau seiner heroischen Körperarchitekturen zu ergehen.

Dennoch, wenn er ihre Vollendung hinausgeschoben hat, bis es zu spät war, so könnte doch in ihnen wohl der Anfang, der schöpferische Augenblick seines plastischen Quartetts zu suchen sein. Einen Wink enthält jene Zeichnung des Doppelgrabes im Britischen Museum, wohl die verworrenste von allen, deren heftiges Suchen und Probiren uns in die ersten tastenden Anfänge versetzt. Oben am Rande dieses Blattes nun, hat er eine winzige Skizze hinge-

[1]) The Dawn ... in her deep lassitude ... built upon the same type as the Night, she looks like Messalina dragging herself from heavy slumber, for once satiated as well as tired, stricken for once with the conscience of disgust. SYMONDS I, 268.

worfen, die die Idee des Crepusculo in ein paar Strichen deutlich, fast definitiv erkennen läßt. Nur daß der Kopf etwas tiefer, grade auf die Brust sinkt, — dies schien ihm dann zu monoton; in der Statue hat er eine belebtere, seitliche Wendung. — Also der erste Blitz, dem der Aufgang der drei andern dann rasch gefolgt ist, wäre diese Greisengestalt des Abends! Wirklich scheint zur Symbolik des Gegenstandes das Alter am besten zu passen. *Il Tempo!* Zum Bild einer Macht, die nach der Philosophie unendlich, nach Michelangelos Scholastik wenigstens gleichzeitig mit der Welt erschaffen ist, paßt nur eine solche mächtige Gestalt, mit der Signatur der Kraft, an der Schwelle des Greisenalters. Die langlebige, fast unsterbliche Cumaea war die älteste seiner Sibyllen. Greise Frauen aber widerstrebten seinem plastischen Gefühl. Die Nacht bezeichnet die Grenze, bis zu der er in diesem Punkt gehen konnte.

Und so ist es gekommen, daß Michelangelo, der bis dahin nur jugendliche Männer in Marmor gebildet hatte, der in der ersten Blüte seines Schaffens ganz unter dem Zauber der Jugend gestanden, sich hier zum erstenmal mit dem Alter eingelassen hat.

Doch durfte das Alter nicht als Verfall erscheinen — es offenbart sich nur als letzte Staffel machtvoller Durchbildung des Körpers, als unbegrenzte Widerstandskraft. Und er giebt die Idee in zwei Varianten: einen Mann in voller Höhe der Kraft, und einen Greis, obwohl auch da das Alter mehr im Antlitz angedeutet ist; diesen in momentaner Bewegung, jenen mit dem Gehaben lässiger Ruhe. Hier die Müde nach vollbrachtem Tagwerk, das träumerische Sinnen vor dem Verschwinden des Bewußtseins, dort eine heftige Wendung, wie beim Aufruf zu Thaten des wachen Daseins. Beide im Einklang mit den dominirenden Figuren der Fürsten: ihrem Gegensatz des aktiven und contemplativen Temperaments; in der Formulirung der Attituden aber bestimmt durch den Anschluß an die Frauengestalten der Tageszeiten gegenüber.

Man wird nicht leicht vor diese Wesen treten, ohne an eine Antike erinnert zu werden, die vor nicht langer Zeit in Rom ans Tageslicht gekommen war und als eines der vorzüglichsten Originale hellenischen Meißels bewundert wurde. Der Torso des Hercules, ein Lieblingswerk Michelangelos, stand damals, vor seiner Überführung ins Belvedere (spätestens 1536), im Palaste Colonna; er

circulirte aber bereits im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Holzschnitt. Michelangelo hatte die Statue hoch gepriesen *(singolarmente lodato)*, nach Aldrovandi (1550). Bernini hatte gehört, wie ihn der Cardinal Salviati (1510—1563) einst vor ihr getroffen, und so in Gedanken, daß er seine Anrede überhörte; dann aber ausrief: „Das ist das Werk eines Menschen, der mehr gewußt hat als selbst die Natur!“ Es war wohl nicht blos die Beherrschung der Musculatur und der Proportionen, oder die Wucht der gesteigerten Formen, die römische Antiquare sogleich auf Herakles führte: Es war die weiche Verschmelzung der Musculatur, ohne Winkel und Härten, die Einheit der Oberfläche, die später Winckelmann auf die Deutung des verklärten Herakles führte. Ist doch von competenter Seite an Tag und Abend dasselbe gerühmt worden: dort *l'accord de formes, ensemble si bien lié, si puissant;* hier *l'harmonie particulière du modelé.* Auch das Motiv der Ruhe aber — des Anapauomenos — paßte ihm für seine Symbole.

Der Torso war in der That wie vorausbestimmt als inspirirender Genius dieser Tageszeiten. Im einzelnen erinnert an ihn die Curve des Rückens in der Statue des Tages: der Rücken des Torso wurde besonders bemerkt: Heemskerk nahm ihn von dieser Seite auf. Wogegen der Wellenschlag der Musculatur mehr bei dem Abend zur Geltung kam.

Michelangelo hat sich gewiß Gedanken über seine Ergänzung gemacht: die Skizze in Oxford verändert das griechische Motiv durch eine starke Drehung in der Hüfte, der rechte Arm ist hoch erhoben. Aber lebhafter war auch hier der Zug freier Reproduction nach seinem Geschmack.

Im 84. Sonett erregt ihn der Anblick einer trümmerhaften Antike zur Schmähung der ruchlosen Zeit; aber den Schmerz versöhnt die Phantasie, die Entdeckung der Spuren einstiger Schönheit erweckt die Anschauung des Ideals:

Se po 'l tempo ingiurioso aspro e villano
La romp' e storce e del tutto dismembra
La beltà, che prim' era, si rimembra,
E serba a miglior loco il piacer vano.

Versöhnt auch in dem Sinne (könnte man weiter dichten): die Statue, ein Opfer der Zeit, hat ihn angeregt zum Bilde der Zeit, seiner eigensten Schöpfung.

Der Tag ist die gewaltigste Gestalt, die er ins Dasein geworfen, ein übermenschlicher Koloß, wie geformt aus anderen, härteren Stoffen als die Sterblichen, auch der Deutung widerstrebender. War es einer seiner Humore, daß er das Zwielicht so einleuchtend, und den hellen lichten Tag so dunkel bildete? Denn der erste Eindruck dieser Figur ist mehr der trotziger Abkehr von der Welt, als der Erhebung zur That. Dieser Mann scheint des geräuschvollen Tagesschauspiels satt: er will nicht mehr mitmachen: nun wendet er sich noch einmal um: ob man ihn in Ruhe lassen will? Aber ist dies das strahlende Antlitz des Tages? Sein Blick ist drohend: das verraten auch in der Skizzirung unverkennbar die grimmig eingemeißelten Zornfalten, vertikale und horizontale; und die wie Gewölke die Stirn überschattenden Locken; — man sehe dagegen die klare, freie Stirn des Abends.

Aber es ist die einzige von den vier Figuren, die Antlitz und Blick uns zukehrt, der Welt zukehrt. Dies Antlitz ragt über der Wölbung von Schulter und Oberarm, soll das eine Anspielung sein auf die sich erhebende, aufgehende Sonne? Einen Wink giebt die Nacht gegenüber, für die er aufs genaueste berechnet ist, als Gegensatz und Pendant. Die Stellung der Glieder ist dieselbe, nur von anderer Seite gesehen. Mit ihrem schwer gesunkenen Haupt contrastirt dies heftig aufgerichtete. Wie jene die Fesselung durch die Ketten von Schlaf und Traum, so stellt der Tag die Zerreißung dieses Bannes dar, wie auf den Ruf des ambrosianischen Morgenhymnus: *Surgamus ergo strenue!* das Erwachen zur That. Dies scheint nun freilich eher ein Motiv des Morgens, aber die Aurora steht doch noch im Kampf mit der Somnolenz: auf der halbwachen Schwelle des wachen Daseins. Hier aber blitzt auf der helle Wille: Ich muß wirken so lange es Tag ist.

* * *

Es ist nicht zu leugnen: diese Symbolik der herzoglichen Grabmäler hat etwas befremdliches, besonders wenn man sich erinnert, daß sie die Stiftung von Päpsten waren, wenn auch nicht unter ihren Augen ausgeführt. Denn man vermißt in ihnen jegliche Beziehung zum christlichen Glauben: sie scheinen eingegeben von einer fatalistischen Weltanschauung.

Die Verstorbenen, deren Andenken sie unter dem Eindruck des Schmerzes über ihren vorzeitigen Hingang gewidmet sind, erscheinen als Opfer blinder Mächte, der Natur und des Zufalls, unter den Namen von Zeit, Notwendigkeit, Schicksal.

Aber hier sollte man nicht vergessen, daß zu diesem Denkmälerpaare noch jenes dritte gehörte, sich mit ihnen zu einem räumlichen und geistigen Ganzen zusammenschließend; in diesem aber kam die religiöse Ansicht menschlicher Dinge zum Wort. Hier war die Centralfigur ein christliches Symbol, eine Gestalt der Glaubenswelt, die Madonna. Sie eröffnet den Blick in eine Region, wo Zeit und Schicksal nicht eindringen. Und die Madonna war der Convergirungspunkt für die zu ihren Füßen ruhenden Vorfahren, wie für die Herzoge (die Seitenwendung Julians schlägt diesen Ton an), für Tote und Lebende; denn auch das Auge von Priester und Gemeinde war auf sie gerichtet. Sollten also hier zwei grundverschiedene Weltanschauungen gesellt werden? Christus und Belial, würden die Eiferer sagen, eine Naivetät der Renaissance! Allein die Idee einer Unterordnung des äußeren, schicksals- und erfahrungsmäßigen Weltlaufs und seiner Mächte unter eine höhere Ordnung des Glaubens beherrschte ja das ganze Mittelalter.

Dante hat diese eigentümliche Verknüpfung der antiken Schicksalsidee mit dem kirchlichen Glauben im siebten Gesang des Inferno klar formulirt. Nach ihm ist Fortuna von Gott als Führerin der Güter dieser Welt geschaffen, sie herrscht in diesem Reiche wie andere Götter in ihrem. Fortuna ist der Herrlichkeiten der Welt Verwalterin:

Agli splendor mondani — ministra e duce (VII, 78);

sie waltet über dem Steigen und Sinken der Geschlechter:

Perchè una gente impera e l'altra langue;

ihre Wandlungen kennen keine Rast: hier ist das Reich der Notwendigkeit:

Le sue permutazion non hanno triegue:
Necessità la fa esser veloce,
Si spesso vien chi vicenda consegue.

Und so bekennt auch Michelangelo in dem Capitolo auf den Tod seines Vaters: das Reich des Schicksals, d. h. der Zeit, des

Zufalls, der Notwendigkeit hat seine Grenzen; es giebt ein anderes Reich, dessen Schwelle sie nicht überschreiten:

> *Fortuna* e'l *tempo* dentro a vostra soglia
> Non tenta trapassar . . .
> *Caso* o *necessità* non vi conduce.
> Vostro splendor per *notte* non s' ammorza,
> Nè crescie mai' per *giorno*, benchè chiaro.
>
> Zeit und Schicksal wagen die himmlische Thüre
> Nicht zu betreten . . .
> Keine Gewalt, kein Zufall, die euch beengen.
> Ew'ger Glanz, den weder die Nacht je dämpfte,
> Noch des lichtesten Tages Licht erhöhte. (H. Grimm)

So erhielten diese Gestalten geistigen Zusammenhang, fast dramatisches Leben; wie die Personen eines Mysteriums.

Beim Eintritt in die Capelle erhebt sich vor uns der Pensieroso als Mittelpunkt der Familientragödie; wie eine Aufforderung ihre dunklen Fügungen und jähen Peripetien zu fassen. Es ist der Moment, wo dem stürmischen Verlauf weltlicher Erfolge das Schicksal Halt zuruft — dessen Wille offenbar wird: der Schiffbruch seiner Pläne und seines Hauses, das unerwartete Sinken des Lebensvorhangs. Wir blicken hinüber zu dem ihm vorausgegangenen Julian: ihm entgleitet das Attribut des Befehls; aber anstelle jenes finsteren Brütens tritt Resignation: er gedenkt der alten tröstlichen Sage; ist er im Begriff, sich der himmlischen Jungfrau, dem Symbol der Gnade zuzuwenden? Aber kein huldvoller Blick begegnet ihm! ernst, verschlossen senkt sie das Haupt; das göttliche Kind verbirgt sein Antlitz am Busen der Mutter. — Es ist beschlossen, dem Schicksal soll sein Lauf gelassen werden.

Zur Seite der Madonna erscheinen als Fürsprecher die beiden Schutzheiligen des Hauses, die ärztlichen Brüder. Sie hielten ihre Arznei bereit, aber hier ist die Kunst vergebens, es bleibt nur die bekümmerte Fürbitte.

Auch die Gestalten der vier Schicksalsmächte erscheinen uns, vom Altar gesehen, infolge der perspektivischen Verkürzungen und Verschiebungen verändert, wie verwandelt, in düsterem Zwielicht, *funebre barlume.* Die etwas aufdringliche Breite der Entfaltung ihrer gewaltigen Gliedmaßen tritt zurück. An Stelle der kunstreichen Zusammenordnung tritt ein unruhiges Wogen, wie von viel-

bewegter Klage, schmerzlichem Ringen, contrastirend mit der feierlichen Ruhe der Männer oben. Aurora in ahnungsvollem Bangen vor dem anbrechenden Tage, die Dämmerung ermüdet vom Kampf auf ein vergebliches Leben zurücksehend, der Tag unwillig der Wand zugekehrt, die Nacht endlich, das Bild des Schlafs wo kein Erwachen.

Man sieht, der Gesammteindruck ist nicht erhebend und versöhnend, obwohl das Bild einer Macht, höher, menschlicher als das eherne Fatum geahnt wird. Aber darin liegt eine Größe des Werkes und seine Wahrheit. Diesem Geschlecht war zwar Christus noch keine Fabel, wie man von Leo geglaubt hat; doch ist die kalte Luft des neuen Heidentums über die Geister gegangen. Jene Ideen waren dem Leben ferner gerückt, nur in solchen die Tiefen menschlicher Natur erschütternden Momenten zeigt sich, daß sie noch über ihm schweben, und man findet den Weg zurück zu dieser rituellen Huldigung, wie einem Gebot kirchlichen Anstandsgefühls.

Dieser Zusammenhang ist freilich etwas verschleiert; nur wenn man an die Stelle tritt hinter dem Altar, können sich die Fragmente wohl zu solch einem lebendigen, dramatisch bewegten Verein zusammenschließen.

Die Madonna

mit der er einst, in den Steinbrüchen Carraras, die Arbeit der Denkmäler eröffnete, dies einzige eigenhändige, von keiner fremden Hand berührte Stück des projektirten Grabmals der Magnifici, schien bestimmt, die letzte seiner Marmormadonnen zu werden. Sie gemahnt uns wie die einsame, von der Zeit verschonte Säule eines zertrümmerten Tempels. Sie ist wohl das seltsamste Produkt seines letzten Bildhauerstils. Durch bizarre Kühnheit der Conception nicht weniger wie durch ihren dämmerhaften Zustand ungewöhnlich fesselnd: besonders heutzutage. Denn während sie in rüheren Schriften kaum erwähnt wird, findet man jetzt hier lebhaftere Accente, als bei irgend einer dieser Statuen von San Lorenzo.

Wer sie freilich sonstwo, etwa in einem Museum zu Gesicht bekäme, würde wohl kaum auf den Gedanken kommen, daß dies

Marmorwerk zum Cultusbild einer Capelle bestimmt gewesen sei, — als geistiges Zentrum eines Sepulcralmonuments. Man würde sie sich auch inmitten einer einsamen Steppe vorstellen können. Das Antlitz zuwenden, war einst ein Symbol göttlicher Huld. Abwendung bedeutete Verwerfung und Untergang: hier zeigt das göttliche Kind dem Verehrer das krause Hinterhaupt. Und wer möchte dieser herben Frau vertrauend nahen!

Wirklich hat dem Künstler anfangs ein ganz anderes Madonnenbild vorgeschwebt. Die große Zeichnung des Denkmals zeigt die thronende Mutter mit dem Buch, in einer Bewegung anmutiger Ablenkung durch das an ihren Schooß gelehnte, nach den heiligen Blättern verlangende Kind. Aber dies war ein Motiv früherer Tage. Es war wohl diese Wiederholung, die keinen Reiz zur Ausführung auszulösen vermochte: er bedurfte des Interesses eines noch nicht behandelten Motivs. Dies bot ihm die Madonna dem Kinde die Brust reichend, es hatte sich ihm auch schon mehrfach in den letzten Jahren aufgedrängt. Die uns erhaltenen Skizzen besaßen jedoch nichts feierliches, nichts vom Devotionsbild, auch nichts bildhauerisches. Es waren Eingebungen malerischer Phantasie, noch in unmittelbarer Fühlung mit dem Leben. Sie liegen in der Richtung der Familiengruppen der Lunetten.

In einer Skizze der Albertina sitzt Maria schräg angelehnt, zur rechten eines Pfeilers, auf dem ihr Arm ruht. Der Schlagschatten des Kopfes weist auf ein plastisches Werk. Das Kind sitzt rittlings über dem linken Knie, wendet sich aber um, in augenblicklicher Anwandlung, nach der mütterlichen Brust, an der die Hand Halt sucht; das Gesicht kommt dabei ins verlorne Profil. Maria neigt sich ihm freundlich zu, sein Händchen umfassend. Ihr rechter Arm, in zwei Linien angedeutet, ist nach oben ausgestreckt, als ruhe er auf der Lehne eines Sessels oder an der Schulter einer zu ergänzenden Person: vielleicht der heiligen Anna.

Näher dem Abschlusse erscheint die Gruppe in einer fein modellirten Zeichnung des Britischen Museums. Die Frau ist gemacht nach dem lebenden Modell, dessen individuelle Formen (flache Schultern) die entkleidete Gestalt verrät. Die Zeichnung ist darauf berechnet, beider Körper ganz frei zu lassen; seltsam ist der schmerzliche Blick nach oben und der seufzende Mund.

Für dies ihn von Zeit zu Zeit heimsuchende Madonnenbild eröffnete sich nun Gelegenheit zur Ausführung in einer so bedeutenden Umgebung; und da galt es: das ganz frei gewonnene, rein menschliche Motiv gemäß den Gesetzen der großen Marmorskulptur, im Charakter eines Altarbildes umzugestalten. Und die künstlerische Seite der Aufgabe hätte er nun auch nach dem Urteil der Kenner mustergiltig gelöst.

Der Cicerone rühmt den außerordentlich schönen plastischen Gedanken, der ihr zugrunde liege. Denn sie hätte seine einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna werden können, da fast alle anderen nur für den Anblick von vorne bestimmt waren.

Diese Pluralität — ein geschlossener Kreis günstiger, den Eindruck des Werkes vollendender Ansichten — erhöht gewiß den formalen Wertgrad der Madonna. Man würde sich auch dabei beruhigen, handelte es sich etwa um ein Museumsjuwel, thronend inmitten einer Rotunde, zu Genuß und Belehrung umkreisender Techniker und Forscher.

Aber der ihr bestimmte Ort, — ihre Funktion —, war die Mitte eines Wanddenkmals, eines altarähnlichen Aufbaus, der nur von einer Seite, in der Hauptaxe der Kapelle gesehen werden sollte. Sie existirte praktisch nur in der Vorderansicht; aber diese Vorderansicht war von allen die am wenigsten glückliche, besonders für die fromme Annäherung.

Die Seitenansichten dagegen, die wirklich erst den Schönheitgehalt der Gruppe offenbaren: das hohe majestätische Thronen, den abgestuften Fall der Linien ihres Profils, die huldvolle Neigung — dies alles verschwand in der Vorderansicht, die ganz andere Eindrücke aufdrängt.

Der darstellenden Kunst war hier als Aufgabe gestellt: die innigste Vereinigung von Frau und Kind in einer plastischen Gruppe, deren Seele zärtliche Mutterliebe; als persönlichen Zug ihres Urhebers erwartet man eine Betonung seines bekannten Contrastes: der hohen ernsten sinnenden Frau und des lebensvollen, stürmisch bewegten Kindes. Diese Aufgabe ist im Sinn eines energischen Naturalismus gelöst, aber auf Kosten der Würde der heiligen Personen und ohne feineren Takt der Empfindung. Die gewählten Motive: das rittlings Sitzen des Knaben, die ungestüme Umdrehung nach dem mütterlichen Busen, die übereinandergeschlagenen Kniee

der Frau (mit dem in der Luft hängenden Fuße): diese realistischen Motive könnten gewiß durch die natürliche Anmut der Jugend und eine gesteigerte Empfindung in Einklang mit dem göttlichen Adel der Personen gebracht werden. Aber hier wirken sie durch Kälte des Ausdruckes und Härte der bildnerischen Sprache, durch Gewaltsamkeit der Bewegungen und Verankerungen der Glieder, abstoßend, fast verletzend. Die Frau starrt neben dem Kinde vorbei ins Leere, ihre Körperhaltung macht den Eindruck des Angestrengten: der aufgestützte linke Arm muß das Gleichgewicht unterstützen. Man glaubt das Bild eines Weibes der Armut zu sehen, der selbst Mutterfreuden zur Plage werden. Jene Vertikale des Armes, wohl noch härter ausgefallen infolge einer Verrechnung der *bozza*, giebt der Figur etwas Eingeklemmtes: das Gegenteil von Grazie und Leichtigkeit. Man denke an das im Motiv des Kindes verwandte Gemälde der Katakomben der Priscilla: welcher Zauber liegt in dem einen Zug: der Wendung der großen dunklen Augen des Kindes zurück nach dem Verehrer.

Aber wir leben in einem Zeitalter der „Umwertung der Werte“, einer Transformation der Culturwelt von Grund auf; und so ist das bedenklichste unter Michelangelos Marmorgebilden, früher kaum beachtet, fast sein gefeiertstes geworden; seine stilgewaltigste Arbeit. Im Moment des Davortretens muß uns ja schon die geistreiche Unfertigkeit zu ihren gunsten stimmen.

Man höre die jüngsten Auslassungen! Wenn sonst von Marmorwerken gerühmt wurde, daß der spröde Stein vor dem pulsirenden Leben der Oberfläche verschwunden sei, so gilt es nun als Vorzug und Signatur bildnerischen Geistes, wenn die Blockform sich aufdrängt, und die Spuren heftiger Hammerschläge die Formen wie mit einem Netzwerk, einem Schleier formloser Furchen bedecken. Die Zusammenschnürung der Glieder, die Einklemmung der Gestalt ergiebt die Qualität des Compakten, „der ganze kubische Inhalt untergegangen in der reinen Bilderscheinung“. Bewegungen, die man sonst an Ringergruppen des Cirkus sieht, freut man sich bei der den Säugling nährenden Mutter wiederzufinden. Einst galt Einfachheit für die unnachahmliche Prärogative des Genies, jetzt entzückt der „überschwengliche Reichtum der Wendungen“, die Versammlung eines Maximums von Bewegungsmotiven im engsten Raum, wäre sie auch zweck- und sinnlos. Der Gegenstand, das

wissen wir, spielt ja bei Künstlern gar keine Rolle; doch besitzt die Unstimmigkeit von Form und Gegenstand, wie es scheint, den Reiz eines neuen Wertelements. Daß eine Gestalt am heiligen Ort, „wo Stille herrscht“, in eine wirbelartige Drehung versetzt wird, daß die seligste Jungfrau die Knechtsgestalt einer Tagelöhnerin, die Gnadenreiche die harten, leeren Züge einer Maske annimmt, daß Anmut mit Gewaltsamkeit, edler Anstand mit Nachlässigkeit und Unschicklichkeit vertauscht wird, finden wir in der Ordnung.

Wie man glücklich ist, in Gemälden, statt des Blickes durch den engen Rahmen in die weite Natur, die verwickelte, chaotische Arbeit des Pinsels ausgebreitet zu sehen, so scheint der Triumph der Bildhauerei, statt uns in eine Welt „gesteigerter Gestalten“ zu entrücken, hier am vornehmsten Ort der Erhebung und Sammlung des Geistes, in den Staub und das Getöse der Marmorwerkstatt versetzt zu werden. Eine groteske Überschätzung des Technischen, oder seiner äußerlichen Spuren, auf Kosten der Empfindung.

Dieser Eindruck der Statue, gewiß vom Künstler nicht gewollt, konnte ihm doch nicht ganz verborgen bleiben, wenn er sie, nach Ablauf des ersten Schaffensrausches wieder ansah, mit kühlem Blut und ruhigem Blick. War sie ein solches typisches Meisterwerk, von so eminentem Formwert, so mußte ihn der Anblick der formlosen Skizzen zur Wiederaufnahme reizen. Warum hat er, in zwölf Jahren vielleicht, sich nie entschließen können, ihr volle Existenz zu verleihen? Hat ein dumpfes Mißfallen seine Hand gelähmt? So hinterließ er sie der Nachwelt in einem Zustand, der freilich für viele ihren Reiz noch erhöht.

Auch die Statuen der Patrone, der heiligen Ärzte Cosmas und Damian, auf die wohl besonderer Wert gelegt wurde, hat er den Gehilfen zur Ausführung überantwortet. Es heißt zwar, er habe die von ihnen angefertigten Modelle übergangen, Kopf und Arme sogar selbst in Thon modellirt (Vasari besaß sie); auch Gesichter und Hände im Marmor retouchirt. Aber, fügt jener hinzu, Mißgünstige tadelten ihn, daß er mit dieser Vermietung wenig Urteil gezeigt und eine üble Wahl getroffen. Es stellte sich eben wieder heraus, daß bei solchen Übertragungen so gut wie nichts von ihm übrig blieb.



Madonna Medici

Man könnte diese zwei monotonen Alten deuten als Ärzte, die über einen schweren Fall in Consultation begriffen sind. Die ernsten Mienen scheinen nicht vertrauenerweckend. Damian producirt zögernd seine Salbenbüchse, S. Cosmas scheint, durch die Handbewegung nach dem Herzen, seine Hilfsbereitschaft auszudrücken. Doch war wohl nur andächtige Huldigung beabsichtigt, das zeigt sich, wenn man, auf die Seite tretend, die Frontansicht der Gesichter gewinnt. Aus diesen spricht treuherzige Frömmigkeit. Die Stellung paßt wenig zu dem Moment: in der Haupt- und Vorderansicht sitzen sie abgewandt von der heiligen Frau, nach der sie, wie auf einen Zuruf, die Köpfe umdrehen.

Die ausgefallenen Stücke

bilden einen erheblichen Teil des Studienapparates, den sie in sehr verschiedenen Stadien des Werdeprozesses vorführen.

Wir besitzen außer den sechs eigenhändigen fast vollendeten Marmorstatuen, wie sie im Jahre 1563 von Vasari auf Anordnung des Herzogs Cosimo aufgestellt wurden, an zweiter Stelle die auch eigenhändige aber unvollendete Madonna, 3. die nach seinen Skizzen und unter seinen Augen von den bekannten Bildhauern gearbeiteten Statuen der Ärzte, 4. das zum behuf eigenhändiger Ausführung hergestellte Modell eines Flußgottes, und 5. viele mehr oder weniger authentische Entwürfe des Meisters, Aufrisse der Denkmäler, oder Copien solcher, enthaltend vorbereitende oder abschließende Zeichnungen von Statuen und Reliefs. Endlich 6. schriftliche Nachrichten. Aus den Briefen ergiebt sich, daß einige von diesen nicht ausgeführten Stücken endgiltig für die herzoglichen Denkmäler bestimmt waren, die jetzige Aufstellung also den letzten Plan nicht vollständig wiedergiebt. Der Statue Julians sollten noch flankirende Gestalten von Himmel und Erde, er hatte sie Tribolo übertragen, beigegeben werden; wir sehen ihre leeren Nischen; und unterhalb der Sarkophage war noch eine dritte Ordnung von Statuen vorgesehen: die Flußgötter. Und hier erhebt sich die scheinbar paradoxe Frage: Sollen wir ihren Ausfall beklagen? Würden die Denkmäler durch diese Zusätze gewonnen haben? War es der blinde Zufall, der sie uns mißgönnte?

Diese Frage ist neuerdings verneint worden, und so war von jeher auch mein Eindruck.

Jener im Beginn der Arbeit ausgearbeitete Plan, zu dem sie gehörten, schloß sich der altertümlichen Form der Altarwand an, diese aber war inzwischen durch das im Laufe der Arbeit errungene Motiv der plastischen Dreigruppe verdrängt worden.

Das Verhältnis des definitiven Werkes zu den Perioden seines Werdeganges ist nicht immer das einer stetigen Reihe, etwa wie bei Naturorganismen der Keim das vollendete Gebilde präformirt enthält. Im ersten Stadium eines Unternehmens, angesichts einer Aufgabe, die nur das Genie lösen kann, wird der Künstler mancherlei Versuche hinwerfen, in denen noch die Gewöhnung früherer Formen die schaffende Phantasie belastet. Aber im Verlauf dieser Versuche taucht ein eminent neuer Gedanke auf, der mit jenen Vorgängern vielleicht kaum einen anderen Zusammenhang hat als die Ungeduld, die der Anblick ungenügender Lösungen erweckt. Diese Ungeduld bereitet einen Moment der Eingebung vor, die alles bis dahin aufgebaute zersprengt und wegfegt. Der Aufgang jener Dreigruppe war ein solcher genialer Moment. Aber der Künstler opfert nicht gern ohne weiteres, was er mit Mühe und Überzeugung gestaltet hat, er verbirgt sich, daß es sogar störend sein kann für die Wirkung des neugewonnenen. Doch ist er nur noch mit halbem Glauben dabei, und sein Dämonion flüstert ihm zu, die Ausführung andern zu überlassen. Und der Zufall kommt ihm zu Hilfe, belehrt ihn, daß „die Hälfte mehr sei als das Ganze". Das Denkmal in S. Pietro in Vincoli veranschaulicht, was bei Zulassung untergeordneter Hilfskräfte herausgekommen wäre.

Unter diesen ausgefallenen Stücken der Denkmäler gebührt ein besonderer Platz den *Fiumi*. Noch in letzter Stunde, als er sich z. B. darein ergeben hat, „Himmel" und „Erde" den Händen der Gehilfen zu überlassen, spricht er die Absicht aus, diese vier Statuen eigenhändig auszuführen. Er muß auf sie besonderen Wert gelegt haben: mögen sie ihm nun sachlich wichtig erschienen sein im System des Ganzen, oder von künstlerischem Interesse. Die Folgerung wäre also kaum abzuweisen: in den Denkmälern, wie wir sie überkommen haben, sei eine Lücke zu constatiren.

Der neuerliche Nachweis zweier Terracottamodelle solcher Flußgötter von der Hand Tribolos, im Bargello, schien uns ein deutliches

Bild dieser für die unterste Stelle, zu ebener Erde, ausersehenen Figuren beschert zu haben. Aber neue Überraschungen folgten der Entdeckung auf dem Fuß: eine inventarisch documentirte kleine Bronzecopie des vom Meister herrührenden Modells kam aus ihrem Versteck in den Uffizien zum Vorschein; und damit nicht genug, es meldete sich ein großes Modell in Thon, das trotz seiner zerbrechlichen Constitution, freilich in kläglichem Zustande, die Jahrhunderte überstanden hatte, — ein Exemplar also jener Großmodelle, die Michelangelo für die Figuren der Grabmäler herzustellen sich bequemt hatte. Wunderlicher Weise ergab sich dabei, daß Tribolo die Einbildung und Keckheit gehabt hatte, die Modelle des Meisters zu verbessern, wobei er sich natürlich in seiner Minderwertigkeit offenbarte.

Leider fehlen an beiden authentischen Stücken sehr wesentliche Teile: nämlich Kopf, Arme und Füße; immerhin bieten sie eine ungefähre Vorstellung dieser dem Meister einst als wesentliche Ergänzung seines Werkes vorschwebenden Gebilde, — in dem Moment, wo er sich von ihm zu verabschieden im Begriff war.

Die Bedeutung der Fiumi für ihn wird eine doppelte gewesen sein. Sie waren ein Teil des historisch-symbolischen Programms, aber zugleich wertvolle plastische Phrasen, der classischen Mythologie entlehnt. Nil und Tiber gehörten zu den frühesten und populärsten Antiken: sie waren unter den fünf Statuen, die Poggio im Jahre 1447 in Rom sah; besonders ihre Lebendigkeit wurde bewundert. Auch die Conception der Tageszeiten war wohl durch sie angeregt worden.

Flußgötter sind keine Allegorien, sondern göttliche Persönlichkeiten; auf monumentalen Compositionen und Münzen erscheinen sie als Ortsbezeichnung, wie Schutzpatrone der Städte und Länder, die ihnen Existenz, Wohlstand und Macht verdanken, durch die Segnungen der Fruchtbarkeit und des Verkehrs. So gehörten sie in dieses Denkmal monarchischer Intentionen als Andeutung des Herrschergebiets der Mediceer, bezeichneten sie als Landesherrn. Was für geographische Flüsse Toscanas oder Italiens er im Auge gehabt hat, wird wohl Niemand ermitteln, da er selbst es verschwiegen hat: dies Detail hat ihn kaum beschäftigt. Sie sind eben ein weltlich politisches und classisches Gegenstück zu den Schutzheiligen auf dem dritten Denkmal.

Doch diese politische Beziehung war es nicht in erster Linie was ihm diese Statuen als erhebliche Ergänzung des Werks erscheinen ließ. Sie müssen ihn vor allem künstlerisch interessirt haben; Liegefiguren, *statue a giacere*, an der Basis seiner Denkmäler, schienen ihm ein unentbehrliches Element dieses Statuencomplexes.

Der Bildhauer wird in einer solchen umfassenden Schöpfung gern eine möglichst reiche *varietà* von Stellungen der Menschengestalt verwenden: stehende, sitzende und liegende, halbaufgerichtete und angelehnte. Unter ihnen hatte aber die Liegestellung für Michelangelo besonderen Reiz, und sie war für Flußgötter typisch. Majestätisch gelassene, weiche Ruhe sollte diese mächtigen Gestalten von ideal männlicher Vollkommenheit der Bildung als höhere Wesen, Herrscher, bezeichnen, und zugleich die gleichmäßig unaufhaltsame Bewegung der Gewässer andeuten. Die Giebelfelder, ihre Enden gaben den Griechen willkommenen Raum zu solchen sinnvollen Füllungen. Ihre Malerei hatte dies eminent plastische Motiv der Sculptur entlehnt.

Nun traf es sich freilich, daß das formale Element bereits in den Tageszeiten in höchst bedeutender Weise zur Geltung gekommen war. Hätte er noch Zeit gefunden zur Ausführung, wir würden in den beiden Monumenten von zehn Statuen acht *a giacere* bekommen haben, und diese vier neuen identisch nach Geschlecht und Charakter. Die tiefere, künstlerische Absicht war hierbei ohne Zweifel, den Zug der Ruhe zum beherrschenden seiner Denkmäler zu machen, und zugleich die Hoheit der thronenden Herzoge durch den Contrast zu betonen. Bei der Ausführung drohte nun freilich die Gefahr der Wiederholung, mindestens zu naher Verwandtschaft. Differenzirung war schwer; nur bedeutende Charakteristik konnte vor der Langweile der Gleichförmigkeit bewahren. Die Antike hätte ihm hier passende Winke geben können. Eine Statue wie der Flußgott im Vatikanischen Museum, dessen Haupt einst im Kreise Michelangelos nach dem Vorbild seines Moses ergänzt worden ist, würde eine glückliche Contrastfigur zu „Tag" und „Abend" ergeben haben: die Verbindung des Eindrucks unwiderstehlicher Naturgewalt mit dem Element der Würde und dräuenden Majestät des höheren Wesens hätte einen neuen, eigenen Ton hineingebracht.

Nach dieser Richtung aber ist in jenem *Fiume* nichts zu entdecken. Weder Form noch Haltung und Bewegung weist auf eine Gottheit: nichts ist darin, was zu dem Ernst und der Feierlichkeit des Grabmals stimmt. Einen Marforio konnte man als „Vater Rhein" ansprechen: Der Flußgott Michelangelos wäre neben ihm nur ein Rheinschürge.

Auch blos formal betrachtet ist also die Notwendigkeit dieser Gestalten für das Ganze nicht einleuchtend; neben den Tageszeiten wirken sie wie nahestehende Farben in der Polychromie. Wir haben genug an dieser gewaltigen, titanischen Räkelei, wir wünschen ein anderes Blatt aufgeschlagen zu sehen. Sie bereichern den erhabenen Dreiklang der Hauptgruppe kaum', nicht einmal als Folie.

So will uns scheinen, als sei bei den Umständen, die ihre Ausführung verhinderten, doch wieder einmal der Zufall der weisere Künstler gewesen. Und es ist nicht bekannt, daß im Laufe der Zeiten Jemand an der ihnen bestimmten Stelle eine Lücke bemerkt habe.

Es scheint, wir stehen hier vor einer seiner charakteristischen Eigenheiten, die wohl geeignet wäre, auf das Getriebe seiner Gestaltenweberei ein Schlaglicht zu werfen.

Es ist die Vorliebe für Liegefiguren.

Als sich ihm zum erstenmale ein weiter freier Spielraum darbot, seine schlummernden Möglichkeiten plastischer Motive auszugestalten, im Gewölbe der Sistina, da hat er in dem decorativen Netzwerk Platz ausfindig gemacht für nicht weniger als vierundzwanzig solcher Liegeakte. Da schien die Classe schier erschöpft zu sein; wenigstens hat er in unseren Denkmälern Reminiszenzen an jene bronzenen „Rüpel" nicht vermeiden können. Mein Versuch, ihnen einen vernünftigen Sinn, im Zusammenhang des Ganzen, unterzulegen, hat keinen Anklang gefunden: man besteht auf ihrer Sinnlosigkeit, — freilich ein Beweis mehr der Unwiderstehlichkeit ihres Reizes für den Künstler. Diese aber verrät sich noch deutlicher als in jenem freigeschaffenen „Atlas" von Attituden, in den historischen Abteilen der Sistina. Erstaunlich ist die Findigkeit, mit der er den verschiedensten Stoffen neue überraschende, geistreiche Formeln dieser Classe abgewinnt. Am bequemsten paßte sie zu den Gruppen der Pilgerscharen oder trauernden Ver-

bannten (in den Stichkappen), Bildern der Überwältigung durch körperliche Erschöpfung, Trauer, Verzweiflung. In der obersten Sphäre — des Spiegelgewölbes — dienen sie den äußersten dort zusammengeketteten Extremen des Darstellbaren: am Ostende die Schmach des trunkenen Patriarchen, im Westen der Schöpfer: vermöge einer Transformation des Liegens in das wunderbare Schweben.

Ihr Reiz war mannigfaltiger Art: die formale Ausgiebigkeit der liegenden Stellung, und die Stimmungsfarben, für die sie sich eignen. Nirgends bewegt sich der erfindende Bildner ungebundener in Wagnissen frappanter und malerischer Wendungen, nach der Maxime des Contraposts, in ausgestreckten, kauernden, hockenden Motiven, ihren Übergängen und Mischungen. Die aufgerichtete Gestalt ist in Ruhe und Bewegung an ein gesetzmäßiges Zusammenwirken des körperlichen Mechanismus, zur Erhaltung des Gleichgewichts gebunden, in der Statue dominirt die Vertikalaxe der Wirbelsäule. Die Liegefiguren eröffnen ein Feld phantastisch schrankenloser Willkür.

Tiefer begründet ist dieser Hang im Stimmungswert. Seine Phantasie gravitirt nach dem Gegenpol des Conventioniellen, Ceremoniösen, Repräsentativen; nach dem Sichgehenlassen, der Schwere, der Depression und Exaltation. Das Versinken in die Auflösung von Bewußtsein und Willen, im Schlaf und im Losringen aus dem Schlaf, in den höchsten Graden des Affects, wo eine fremde Macht von der Persönlichkeit Besitz zu ergreifen scheint. Tristram Shandy fand[1]), daß Männer und Frauen Schmerz und Kummer (und wohl auch Lust) am besten in wagerechter Lage ertrügen; so zeigt uns Michelangelo die Mutter der Dioskuren und den gefesselten Prometheus.

Die bleierne Schwere des entseelten Körpers, vor der Erstarrung, hat Niemand überzeugender getroffen; schon in seinem ersten Relief, dem Centaurenkampf.

Es ist die Epoche der Übersiedlung nach Rom, wo dieser Zug hervorbricht: die Malerei befreite ihn von den Schranken der

---

[1]) I am persuaded ... that both man and woman bear pain or sorrow (and, for ought I know, pleasure too) best in a horizontal position. TRISTRAM SHANDY, Ch. 73.

Plastik. Marmorstatuen erfüllen die florentinische Jugendzeit: da bewegt er sich in alten geordneten Bahnen. „Die aufrechte Haltung und der Blick in die Vernunftwelt“ — so formulirte Herbart den Vorrang der menschlichen Natur — in der Capelle geht er ihr aus dem Weg: er hat sie für die untergeordneten Reihen bestimmt: die Knaben mit den zwölf Namentafeln, die marmorfarbigen Kinderpaare. Die strenge Berechnung, welche die Haltung im Gleichgewicht bedingt, war ihm ein lästiger Zwang.

Die Decoration

Zum Schluß noch ein Blick auf den gegliederten Raum, bestimmt die Denkmäler der Welt draußen zu entrücken und den Betrachter in weihevolle Stimmung zu versetzen. Den Eindruck des Innern hat der Cicerone nachdrücklich formulirt: „Architektur und Sculptur sind so zusammengestellt, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Sarkophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen und Thüren fest vormodellirt.“ Und dieser Einklang ist nicht zu verkennen. Der Kuppelbau der neuen Sacristei unterscheidet sich von dem alten Brunelleschis auch durch die schlankeren Verhältnisse. Die Höhe bis zum Boden der Laterne beträgt das Doppelte der Breite. Anstelle des gothischen Kappen- und Fächergewölbes mit Schildbogen schwebt hier die reine Halbkugel, innen und außen, mit dem Kassettenornament des Pantheon. Diese Verhältnisse stimmen zu dem steilen Aufbau seiner Gruppen, die Kuppel giebt ihnen, einem Baldachin gleich, den „Stolz des Raumes“. Er schuf ferner seinen Bildwerken ein herrliches, das Auge fesselndes Oberlicht, durch die drei Fenster an jeder Seite: zwei zur Seite der Blendbogen, eines im Schildbogen darüber. Und endlich hat er alles Zerstreuende ferngehalten. Plan und Zufall wirkten zusammen, die Denkmäler zum Eins und Alles zu machen: überall leere Flächen und leere Rahmen, leere Cirkelornamente in der leeren Altarnische und desgleichen in Schildbogen und Kuppel. Freilich sind für jene Nischen Statuen bestimmt gewesen; die Polychromie des Johann von Udine war sogar begonnen worden, die Glasmalereien sind verschwunden: die Übertünchung des späteren Modegeschmacks hat das übrige gethan.

Die Harmonie von Bildwerken und Raum war also allein der baulichen Gliederung, ihrer Formen-, Flächen- und Liniensprache anvertraut. Aber denken wir uns diese etwa ein Jahrhundert später ausgeführt: der Nachklang der plastischen Gruppen darin wäre sicher in ganz anderer Weise zu spüren gewesen.

Eine mächtige Bogennische hätte jedes Denkmal umschlossen und vereinigt. Und diese Nische würde in den großen Bogen der umgebenden Architektur einen concentrischen Nachklang erhalten. Statt dessen ist hier alles geschehen, um die Denkmäler von den Bogen abzutrennen, — zunächst durch die Horizontale des breiten, um den Innenraum laufenden Gesimses. Und die Hauptfigur, die als lebendiges Centrum dieses mächtigen Linienspiels fungiren sollte, ist in eine enge, völlig schmucklose rechteckige Nische eingeklemmt, die einzige ohne bekrönenden Segmentgiebel. Ferner sind dieser Nische flankirende Nischen zur Seite gestellt, die ihre gipfelnde Funktion aufheben und sie zum Mittelglied einer wagerechten Reihe machen; diese Reihe setzt sich in die Ecken hinein fort.

Dafür bestimmte er den Denkmälern als Grund eine eigne für sie ersonnene decorative Wandarchitektur, als Ersatz für die frühere Altarwand, — einem Teppich vergleichbar, den man inmitten eines Mosaikbodens dem Throne unterbreitet.

Aber nicht blos das Arrangement der Linien und Flächen ignorirt die Denkmäler; auch ihr Stil steht in auffallendem Gegensatz zu dem der architektonischen Umgebung. Dort waltet Kraft und Bewegung, der gewaltige Zug lysippischer Formen, hier trockenes Cinquecento, dessen kleinlicher, frostiger, fratzenhafter Geschmack sogar an Zopf- und Empirestil erinnert. Der Abstand ist so seltsam, daß man eine beabsichtigte Contrastwirkung angenommen hat. Dazu kommt das Mißverhältnis der Voluten und Nischen, ihrer Kürze und Enge, zu den auf ihnen lagernden, von ihnen umschlossenen Statuen. Architektur und Sculptur gehen ihre eignen Wege.

Es ist als hätten hier zwei in Temperament und Geschmack grundverschiedene Künstler zusammengearbeitet, sich gegenseitig zu Widerspruch und Übertreibung reizend. Sie ständen aber auch in Gradhöhe des Genies weit auseinander: gewiß hat Geymüller recht, daß in dieser Wand nichts geniales sei und der Wert des

Ganzen wohl allein in der Macht, Tiefe und Poesie der Statuen liege. So haben auch frühere Zeiten empfunden: Milizia fand in diesem Bau nichts gutes als den quadratischen Umriß mit der kreisförmigen Überhöhung und runden Kuppel: in allem übrigen sei er eher heruntergegangen: *tutto il resto fa conoscere che Michelangelo per fare meglio faceva scelta del peggio.*

Indeß wäre es doch wohl verfehlt, in der Unstimmigkeit der Nischen und Sarkophage mit den Statuen in Größe und Stil eine raffinirte Berechnung zu vermuten, sie war ein Werk des Zufalls. In den Zeichnungen ist von diesem Mißverhältnis nichts zu sehen. Die Architekten waren eben in ihrer Arbeit prompter als der Bildhauer, die Quadratur war fertig gestellt, als dieser seinen Marmor angriff. Nun weiß man ja, wie wenig er sich an vorherbestimmte Pläne band: ein unwiderstehlicher Zug trieb ihn die Maße der ersten Berechnung zu steigern; ein auffallendes Beispiel sind die wachsenden Größenverhältnisse der sistinischen Propheten von Ost nach West. Und ebenso zweifelhaft ist die Annahme eines beabsichtigten Stilcontrasts. Jener trocken classische Stil ist *sein* Stil: die schwülstigen und bewegten Formen des Barock hat er nie gekannt: so konnte ihm auch nicht einfallen sie hier anzuwenden. Die Kahlheit der Nische, ohne Giebel und gegliederte Kante, diese Gleichgiltigkeit gegen die Umgebung seiner Statuen hat einen bestimmten Grund: die Abneigung gegen Umrahmungen, die sie mit Gemälden zusammenrücken würden; deshalb hat er auch seinen Statuen nie eine stilisirte Basis gegeben; sie schweben im Leeren, d. h. im Reich der Phantasie.

* * *

Jemand hat gesagt, der Mensch lebe oder sollte leben, zuerst mit den Toten, dann mit den Lebenden, zuletzt mit sich selbst. Dies Wort ließe sich wohl auf die drei großen Abschnitte von Michelangelos Laufbahn anwenden.

Als Jüngling hatte er gelebt unter den Toten: wenn er in der „besten Schule der Alten“ sich erziehend, griechische Gestalten wiedererweckt. Die jugendlichen Gebilde seiner florentiner Jahre muten freilich nicht an wie Schatten des Hades: aber diese Toten waren ja die Jugend der Menschheit und der Kunst.

Dann wird er, zu Rom, in die Arena der Gegenwart geworfen: im Juliusdenkmal ersinnt er das Triumphlied des größten Streiters unter den lebenden Herrschern; sein Jahve, Moses sammt den Propheten, was sind sie anders als das Leben der in die Gußformen vorweltlicher Überlieferung hineinflutenden Gegenwart.

Hier endlich, in S. Lorenzo, versinkt er in sich selbst. Er sucht das Facit seines Erdenwallens; in Symbolen der ewigen Rätsel von Leben und Tod ringt er nach einer letzten Gestaltung seines Lebenstraumes von der aus dem Empyreum zur Sichtbarkeit herabgestiegenen Schönheit, als seinem Vermächtnisse.

Adonis

DIE Entstehung dieser Statue wird wohl nie ganz aufgeklärt werden. Sie ist das schlechtestbezeugte unter seinen plastischen Werken: erst im XVIII Jahrhundert wird ihrer gedacht, als sie Reisenden wie Cochin (1758), Volkmann (1770) in der mediceischen Villa Poggio Imperiale zu Gesicht kam, wird sich also wohl von Anfang in mediceischem Besitz befunden haben. Wie könnte sie aber da Vasari entgangen sein, und wie hätte er sie übergehen können, wenn sie für ein Werk des Meisters galt? Daß diesem der Adonis dann ziemlich allgemein zugeschrieben wird, setzt doch einen augenfälligen Eindruck seiner Art voraus. Er wird freilich meist eben nur citirt, was bei Annahme der Originalität nicht recht begreiflich wäre. Daß ihn einige für eine von fremder Hand vollendete Skizze hielten, läßt eine gewisse Schwäche jenes Glaubens vermuten. Neuerdings aber wird er ihm, von Italienern und Forestieri, resolut abgesprochen. Hier aber ist die Schwäche auf seite der Gegenbeweise.

Der mythologische Stoff liegt in der Richtung solcher tragischen Motive, wie der Phaeton, der gefesselte Prometheus. Das Thema ist: Schönheit und Todesschmerz: ein blühendes Leben ergriffen von der beginnenden Lähmung, der strahlende Jüngling niedergeworfen von grausam brutalem Zufall. „Auch das Schöne muß sterben."

Es ist die Stimmung, aus der jene 48 Epitaphe auf den Tod des Knaben Cecchino Bracci erblühten, in Marmor übertragen. Er würde, gesteht er (Sonett 8), gern auch dessen *forma* geschaffen haben, wenn er ihn näher gekannt hätte.

Was Zweifel erweckt, ist also keineswegs das Fehlen persönlicher Züge. Die Statue ist förmlich gesättigt mit Erinnerungen des Meisters, die auch nicht aussehen wie nachgeahmt.

Das Haupt ist, ähnlich der Nacht, auf die am Hinterkopf ruhende Hand gestützt. Die über die Brust herabhängende Linke, deren aufgelöste Finger das erlöschende Leben anzeigen, ist der des Herzogs von Nemours auffallend ähnlich, dessen Typus man auch im Antlitz wiedererkennt, ebenso wie, ins Knabenalter übertragen, den des Giovannino. Ein charakteristisches Detail: das über den Leib gehende Band.

Die Proportionen der überaus schlanken Gestalt weisen auf die Zeit der Medicigräber. Es sind die des Jünglings in der Victoriagruppe, wo uns dasselbe Lebensalter, mit Betonung athletischer Kraft, aber im Rausch des Erfolgs vorgeführt wird. Die vielfach angenommene Versetzung in seine Jugendzeit ist nicht recht begreiflich.[1]) Der Contrapost ist im Extrem durchgeführt. Auch ist (nach Wilson) der Marmor von Seravezza. Fällt aber die Statue in diese späte Zeit, so wird man den Punkt ihres Werdens in einer damaligen Situation suchen müssen. Die Anregungen konnten allgemeiner und besonderer Natur sein.

Der Meister hatte in den Tageszeiten sein Ideal der Körperlichkeit verschiedenen Geschlechts und Alters durchgeführt: das jugendliche Weib auf der Höhe des Lebens, in zwei Varianten, den Mann in dessen Mitte und im beginnenden Greisenalter. Es fehlte das Jünglingsalter, in dem ihm doch menschliche Schönheit allezeit am reinsten und reizendsten erschienen war. So könnte man den Adonis formal als einen Nachtrag zu den Tageszeiten betrachten. Die Proportionen sind bis zur Grenze des *svelto* geführt, darin schließt er sich an die Aurora. Dort das Losringen aus den Banden des Schlafes, hier das Versinken in den andern, tiefern Schlaf.

Aber auch der Stoff scheint in enger Beziehung zu den Medicigräbern zu stehen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er durch eine Antike auf diese mythologische Persönlichkeit gekommen sei. In unsrer Statue fehlte jeder Anklang an damals bekannte Darstellungen. Die griechischen Adonisbilder schildern die tödliche Ermattung des Schwerverwundeten, in einer zurückgelehnt sitzenden Jünglings-

---

[1]) Guillaume sah in ihm eine Art Erholungsarbeit *(délassement)* nach dem David (1502); nach J. C. Robinson würde er zwischen Pietà und Matthäus fallen (1501). Aber dieser Jüngling unterscheidet sich von dem David wie das Fühlen und Denken eines Fünfzigers von dem eines fünfundzwanzigjährigen Jünglings.



Der sterbende Adonis

gestalt, mit schlaff hängenden Armen, die Hand an der Wunde, die sich immer an der Seite befindet, statt wie hier am Schenkel. So im Sarkophagrelief des Palasts Giustiniani. Ebenso unberührt ist die Figur von der bekannten, damals Adonis getauften Meleagerstatue, die zu Aldrovandis Zeit der Arzt Francesco di Norcia am Campo de' Fiori besaß. Nicht durch Kunstwerke, durch die Dichtung ist Michelangelo auf seinen Adonis gekommen.

Der Auftrag des Denkmals der beiden Medici, Lorenzo Magnifico und seines Bruders, hatte die Erinnerung an dessen schreckliches Geschick neubelebt, das Bild des an der Dompforte gemordeten Jünglings Julian. Der Entwurf des Doppelgrabs zeigt uns seine wie in schweren Schlaf versunkene Gestalt auf dem Sarkophag; das Haupt tief in die Brust fallend. Aber historische Motive hatten für ihn wenig Reiz; bei dem Denkmal Julius' II hat die Vertiefung in die Erscheinung des tatenreichen Mannes nur allegorische und mythologische Formeln ausgelöst. Das war nun auch hier der Fall. Es lag im Geist des italienischen Humanismus, in solchen Fällen nach Analogien und mythologischen Gegenbildern aus der alten Literatur zu schürfen. Und so wird ihm bei der Beschäftigung mit jenem Denkmal Julians irgend einmal die Fabel des Adonis aufgetaucht sein. Julian, der eifrige Jäger, war ein moderner Adonis. Auch die jammernde Freundin fehlte nicht: die schöne Simonetta hatte ihn zwei Jahre überlebt. Die Schilderung des Geliebten der Göttin der Liebe, *formosissimus juvenis* nennt ihn Boccaccio, empfahl ihn dem Bildhauer. Die Ähnlichkeit der Züge unsrer Statue mit dem jüngern Julian, dem Neffen, legt die Erinnerung an die Medici nahe. Kein passenderes, unmittelbar verständliches, wie vorausbestimmtes Symbol gab es für Trauer um frühen Tod. Die Verbindung der Adonisfabel Ovids mit der Überlieferung von der großen Totenklage, der Massentrauer im Cultus des Orients, dieser *religio ingens,* war aus desselben Boccaccio Genealogien den Gebildeten vertraut.

Von Weiterführungen jener Sarkophagskizze Julians hat sich keine Spur gefunden: aber nach der Verdrängung des Doppeldenkmals durch die herzoglichen Monumente wird ihn das einmal angeregte mythologische Motiv nicht losgelassen haben. Er hat es, ohne sich über die Bestimmung des Marmors Gedanken zu machen, im Geheimnis seines Ateliers in Via Mozza gepflegt. Es ging damit wie

bei der Vittoria, die als ein zum freien Gewächs fortgebildeter Wurzelschoß jener Victoriagruppen des Juliusdenkmals betrachtet werden konnte.

Die Ursache des Anstoßes liegt wohl weniger in fremdartigen Zügen und Kleinlichkeiten, die vielleicht Folge von Überarbeitung sind, als in dem ästhetisch unbefriedigenden Eindruck. Die Poesie des sterbenden Adonis findet in dem Marmor nicht das erwartete Echo. Und dieser Mangel an Wärme ist in einem so hochpathetischen Stoffe empfindlich. Man denkt unwillkürlich an das (damals noch nicht entdeckte) Gegenstück der griechischen Kunst: den sterbenden Fechter. Es ist kein Halbgott, kein Grieche; aber der Vergleich dieses Barbaren ist für den Adonis vernichtend. Seine Größe lag in der Einfachheit, und diese fehlt der Statue Michelangelos. Er hatte alle seine Kunst aufgeboten, die schönsten Formen versammelt und ins Licht gerückt (die herrliche Brust, das Antlitz), ein reiches Spiel transitorischer Bewegungen geschaffen, die Momente des schwindenden Lebens aufs feinste durchgeführt. Doch die Wirkung bleibt aus. Der Contrapost ist das Verhängnis der Statue geworden: die Drehung des sinkenden Körpers in der Hüfte, mit der gewaltsamen Wendung der Beine nach hinten und oben. Bei einem Sterbenden kaum denkbar, konnte sie nur durch eine äußere, zufällige Kraft bewirkt sein: so mußte der Eber als *Deus ex machina* herbei! Das natürliche wäre gewesen, den Unterkörper in der Richtung der Brust sinken zu lassen; aber die Symmetrie der Linien schien hier ein Gegenstück zu dem aufgerichteten Oberkörper zu fordern. Und so ergab sich, als lineares Resultat, diese Einordnung der Gestalt in zwei Dreiecke, in schroffem Widerspruch mit den hier passenden sanften Undulationen des antiken Adonis, die Stimmung störend. Das ist nicht das Bild eines Sterbenden, so bewegt sich etwa ein Mensch in fieberndem Schlummer.

Die Erfindung war verfehlt: freilich war es ein Fehler wie er nur Michelangelo begegnen konnte. Das Bild ist ersonnen, nicht geschaut; es war die Verrechnung eines Mannes, dessen System von Kunstformen sich der freien Eingebung in den Weg stellt. Das Gefühl des Menschen und Dichters fand keine richtige Auslösung in den Schematismen der erstarrenden Phantasie des alternden Meisters.

Leda

Über das Gemälde der Leda läßt sich heute nicht viel mehr sagen, als was aus dem Carton und den danach gefertigten Stichen und gemalten Copien zu erkennen ist; um so ausführlicher ist seine Geschichte überliefert. Sie ist eine Episode aus der Zeit der Medicigräber und der Belagerung von Florenz; für uns ein tragikomisches Schlußcapitel.

Michelangelo, von den Machthabern zum *governatore* und *procuratore generale* der Fortificationen ernannt, hatte zur Ausführung seines genialen Plans, der Befestigung des Hügels von S. Miniato, für angezeigt gehalten, die berühmten Werke von Pisa und Ferrara zu inspiciren. In Ferrara war ihm Herzog Alphons von Este, sein alter Verehrer, ein großer Kenner und Liebhaber der Geschütz- und Befestigungskunst, auf jede mögliche Weise entgegengekommen, hatte ihm seine Bastionen und Kanonen gezeigt; — natürlich auch die Kunstschätze und Familienbildnisse. Das Porträt des Herzogs von Tizian soll er bewundert haben. Daß er desselben Bacchanalien gebührend gewürdigt, wird zwar nicht erzählt; aber sollte er nicht die Anregung seines bald nachher entstandenen Kinderbacchanals dorther empfangen haben? Es ist nicht sicher, daß er in der Guardaropa auch seinen Bronzekopf Julius' II wiedergesehen hat; aus den Stücken des Körpers hatte Alphons seine Kanone Giulia gießen lassen.

Beim Abschied hatte ihn der sonst schroffe Herr in scherzhafter Manier um ein Andenken gebeten — Michelangelo! Ihr seid jetzt mein Gefangener, soll ich Euch freigeben, so müßt Ihr mir etwas von Eurer Hand versprechen, aber ganz nach Eurem Belieben, *come ben vi viene;* es mag sein was es will, Bildhauerei oder Malerei. Er versprach es, und begann alsbald in Florenz ein großes Saalbild *(un quadrone da sala).*

Seine Wahl war in mehrfacher Beziehung merkwürdig. Ein Gemälde! in Tempera. Doch mochte ihm, inmitten jener Ingenieurarbeiten, ein Marmorwerk zu umständlich sein. Condivi constatirt mit einigem Nachdruck, nach Michelangelos Erzählung und gegen Vasari, daß der Herzog die Wahl des Stoffs und sogar der Kunst ganz in des Künstlers Belieben gestellt habe. Und dies ist auch wahrscheinlich. Es war ein Zeichen von Achtung, er wußte wen

er vor sich hatte und daß man Michelangelo nicht commandiren könne. Gewiß aber erwartete er etwas Originelles, Eigenstes; also schwerlich die Reproduction einer Antike, etwa einer Gemme, wie er eine, so vermutete Jemand, dort im Schlosse gesehen. Sein Eindruck von Michelangelo als Maler datirte von jenem Besuch in Rom her, im Jahre 1512, wo er ihm den Zutritt zur Sistina verstattet hatte, damals wird er ihn auf dem Gerüst malen gesehen haben. Nach diesem Eindruck wäre es wunderlich, wenn er dem Maler der Propheten und Sibyllen eine Leda zugemutet hätte. Wir haben also nicht den mindesten Grund die Angabe zu bezweifeln, daß dieser Stoff Michelangelos freie Wahl war; er dachte vielleicht den Herzog damit zu überraschen. Und auf angenehme Weise. Denn jene entzückenden Fabeln Tizians: das Venusfest, die Ariadne, der bacchische Tanz, schienen den Geschmack Alfonsos, der ja die Stoffe angegeben hatte, deutlich anzuzeigen. Als er später, in Rom, den Venezianer mit seiner Danaë beschäftigt sah, rühmte er die Malerei. In einem der ferraresischen Gemälde sah man im Vordergrund eine üppige Schläferin, noch reizvoller als die Danaë, sie hat alle Zeiten entzückt; er wäre kein Künstler gewesen, wenn er nicht ebenso empfunden hätte. Man könnte eher fragen, warum es Michelangelo seinen Condivi so ausdrücklich betonen läßt, daß Alfonso ihm die Wahl des Stoffes ganz überlassen habe? Aber das Thema, immerhin befremdend bei dem vierundfünfzigjährigen Meister, konnte, wenn es vom Herzog aufgegeben war, aus höfischer Liebedienerei übernommen scheinen. Daher jene Versicherung. Die Frage bleibt doch: Wie ist er grade auf die Leda gekommen? Die formale Verwandtschaft mit der Statue der Nacht gibt uns die Antwort. Das Motiv lag ihm in der Hand: vielleicht hatte er es während der Studien zur Nacht bereits versucht. —

Nachdem Michelangelo den Herzog von der Vollendung seines Gemäldes durch dessen Gesandten benachrichtigt hatte, sandte dieser im Oktober 1530 zur Empfangnahme einen Hofmann Jacopo Laschi, genannt Pisanello. Dieser präsentirt sein Beglaubigungsschreiben, der Künstler führt ihn vor das Bild. Und da entfährt dem Unglücklichen der Ausruf: *O questa è una poca cosa!* Das war ihm noch nicht passirt. Er nimmt sich zusammen: *che arte è la vostra?* Was ist denn Euer Metier? Der Ferrarese lächelnd, anknüpfend an das Wort *arte,* Zunft: Kaufmann! d. h. Du glaubst wohl, mein Herzog



Leda

Nach dem Stich von Cornelis de Bos

werde Dir einen Krämer senden? Michelangelo findet auch in dieser Antwort die ironische Anspielung heraus, und im empörten Stolz des florentinischen Bürgers bricht er aus: Dann macht Ihr für Euren Herrn schlechte Geschäfte: hebt Euch von dannen!

Aber der ferraresische Edelmann hatte bei jenem unbedachten Worte wohl schwerlich den Kunstwert der Leinwand gemeint, obwohl diese Tempera einen etwas altfränkischen Eindruck machen mußte auf einen mit jenen Ölmalereien Tizians vertrauten. Es war der Stoff, der ihn frappirte. Von dem weltberühmten, ernsten Meister, dem Maler der päpstlichen Capelle, von einem Werk, zu dessen Empfang er die Reise gemacht, hatte er etwas anderes erwartet, und seine Rede darauf gestimmt, als das immerhin etwas bizarre Märchen von der *Leda col cygno.* Für dergleichen, denkt er in seinem Laienverstand, braucht man keinen Buonarroti zu bemühen. Man hat das Wort eine Dummheit, „täppisch“ genannt. Aber die tragische Art, wie der Meister die Taktlosigkeit aufnahm, verrät doch wohl, daß der Anstoß nicht grundlos war.

Sein Zorn war so heftig wie nachhaltig. Er bestraft den an der Übereilung seines Boten unschuldigen Auftraggeber und Verehrer (der dem Boten ein ebenso liebenswürdiges wie ehrerbietiges Handschreiben mitgegeben hatte) durch Entziehung des versprochenen Bildes. Aber es soll keine obscure Rache sein, — entgegen Calderons *A segreto agravio segreta venganza.* Hier kommt der wahre Italiener zu Tage. Er beschließt diesen Affront an die große Glocke zu hängen.

Condivi meldet zwar, den Hergang verschleiernd: Sie ward nach Frankreich gesandt und von König Franz gekauft. Und von dem Überbringer Mini sagt Vasari: „Da ihm einfiel, nach Frankreich zu gehen, so nahm er sie mit.“ Aber Mini war hier nur Werkzeug.

Michelangelo kannte die Begierde des Königs nach italienischen Sachen. Wie viel war in Florenz von der Berufung Leonardos, seiner Gunst dort gesprochen worden. Vielleicht hatte Franz I gar einmal den Wunsch verlauten lassen, auch von seiner Hand etwas zu besitzen. Einige Jahre später hat er sich bereit erklärt, dem König eine Reiterstatue zu liefern als Preis für die Befreiung von Florenz. Ihm sollte jetzt die Leda in die Hände gespielt werden. Es sollte weltkundig werden, daß was einem italienischen Duodezfürsten nicht für erheblich genug gegolten, das königliche

Schloß ziere; die Gemächer eben des Königs, der mit dem Hause Este verschwägert war, in Paris, wo desselben Alphons' Sohn und Erbe Ercole vor drei Jahren (1528) mit der Base Franz' I, Renate, Tochter Ludwigs XII, Hochzeit gehalten hatte.

Dieser Hergang wird wahrscheinlich durch den Brief eines Italieners in Lyon, der Michelangelo von jenes Mini Ankunft und dem Stand der Dinge berichtet. Mini hatte sich diesem anvertraut, für gewährte Reiseunterstützung einen Anteil an dem Bilde abgetreten. Eine solche Meldung läßt auf Michelangelos Mitwissenschaft und Einverständnis schließen. Mini hatte dort eine Copie der Leda von Benedetto del Bene anfertigen lassen. Er will sich nach der erhofften Versetzung der Leda ins königliche Schloß die Möglichkeit sichern, noch weitere Geschäfte mit der interessanten Dame zu machen.

In den Augen eines Italieners von damals war diese Leda ein Motiv altertümlicher Dichtung, eine Scene aus dem Fabelland, und als authentische mythologische Phrase von selbstverständlichem Bürgerrecht in der Kunst. Man dachte dabei an irgend eine vermummte Begebenheit der Vorzeit: Boccaccio entdeckte die Liebesgeschichte eines Königs von Creta, in der die Musik als Brautwerberin auftritt: das bedeute der singende Vogel.

Bleibt die Frage der Darstellung. Wagners Homunculus hätte dies Gemälde gewiß nicht „die lieblichste von allen Scenen" genannt, denn hier ist kaum mehr als eine reizlos naturalistische, physiologisch sachliche Vorstellung des bedenklichen Moments. Das Gewölk, das der Dichter über die Scene herabschweben läßt, hat ihr Correggio verliehen, den Schleier eines zugleich malerischen und poetischen Helldunkels.

Doch ist die Quelle für das gewählte Bewegungsmotiv der Leda anderswo zu suchen. Die Leda ist der Statue der Nacht verwandt, also daß eine von beiden der Ausgangspunkt der anderen gewesen sein könnte. Die Lagerung der Figur, die Körperformen, das aufgerichtete linke Bein, das geneigte Haupt mit dem Diadem: alles ergiebt beim ersten Blick den Eindruck einer Variante der Nacht. Nun aber ist die Nacht längst geplant gewesen, als er auf die Leda verfiel, wenn sie auch erst später vollendet wurde.

Mit dieser zeitlichen Aufeinanderfolge der Statuen stimmt aber nicht recht ihr formales Verhältnis. Leichtigkeit und Natürlichkeit,

die reichere Entfaltung der schönen Form eignet dem späteren, Gewaltsamkeit und Gesuchtheit der Bewegung dem früheren Werke. Doch ist die Auslösung des Einfachen und Klaren durch das Verwickelte und Schwierige bei ihm nicht ohne Analogie. So folgt auf den streng zusammengefaßten Marmordavid das Fresco mit dem Sprung des schwertzückenden Knaben über den gestürzten Gegner; auf den aus dem Chaos sich losringenden Jahve seine im Schöpfungssturm den Raum durcheilende Gestalt.

Es ist im Charakter Michelangelos, ein *esprit* eigener Art, diese Durchführung tiefster innerer Gegensätze im formal Verwandten, Gleichen. Dort eine in der Einsamkeit des Lagers sich quälende Sappho, deren Schooß der Nacht- und Totenvogel hütet, sein Schrei in ihren Träumen wiederhallend; hier die zum lasciven Kuß sich neigende, den mysteriösen Vogel umklammernde Göttertochter; der Vogel, dessen Sterbegesang die Befreiung des Geistes vom schweren Traum des Lebens bedeutet. In seiner Hülle naht die erlösende Gottheit; das höchste Lebensgefühl verscheucht die quälenden Larven.

Diese Zeitfolge der Ausführung schlösse freilich die umgekehrte Ordnung der Conception nicht aus. Die Existenz einer übereinstimmenden antiken Leda ist nachgewiesen worden in einem römischen Sarkophagrelief, das ihm bekannt gewesen sein kann: er wäre also auf dem Umweg einer modern bizarren Transformation dieser Leda zu dem ursprünglichen antiken Motive zurückgekehrt. Nach der langen, mühsamen Arbeit jener Nacht will er sich diese freieste Auslassung, nach hellenischen Mustern, gönnen. —

Daß Zorn ein schlimmer Ratgeber sei, ist übrigens auch die Moral der Geschichte dieser Leda Michelangelos.

Sie erhielt ja die Ehre von Fontainebleau — aber konnte es den stolzen Meister erbauen, grade durch diese Scene, und durch sie allein, im Königsschloß vertreten zu sein? — Was später geschah, hat er nicht erlebt. Diese exotische Blume ist Jahrhunderte lang eine Verlegenheit gewesen für ihre Besitzer, die sich ihrer auf mehr oder weniger höfliche Art zu entledigen suchten. Hätte sie der Mann bekommen, dem er sie versprochen, sie würde heute wohlerhalten eine italienische Galerie zieren. Nun verfiel sie barbarischer Verunstaltung, man glaubt, der Zerstörung.

Ein Minister Ludwig XIII verstieß sie aus dem Schloß; die Gelehrten waren nicht einig, ob er (oder die Königin Mutter) sie

verbrannte oder nur ruinirte und beseitigte. Mariette glaubte die Ruine entdeckt zu haben, im Besitz eines geringen Malers, der sie in Olfarben übermalte und nach England brachte, wo man noch prüder war. Der Herzog von Northumberland schafft sie sich vom Hals durch Schenkung an die Nationalgalerie, und in diesem nordischen Ehrentempel italienischer Malerei pflegt sie für Gelehrte sichtbar zu sein in irgend einem Geschäftszimmer.

Mariette hatte die Farbe an vielen Stellen abgesprungen gesehen, die nackte Leinwand trat zu Tage. Als man die Olfarbendecke abnahm, fand man wirklich eine Tempera, und dies wäre ein Indicium dafür, daß auf dieser Leinwand einst die Leda Michelangelos gestanden habe. Aber in der Malerei vermag man nichts von seiner Hand zu entdecken. Alles ist flach, weich, unbedeutend.

Noch bedauerlicher als der Verlust des Gemäldes war der Untergang des Antonio Mini mitgegebenen Schatzes von Originalzeichnungen, Cartons und Modellen von Wachs und Thon; sie sind schon damals, man erfährt nicht wie, verloren gegangen. Man erinnert sich, wie hoch damals in Italien ein Blatt Michelangelos geschätzt wurde; man bewahrte sie wie ein Juwel, und viele bemühten sich darum vergeblich, nicht blos Aretino. Dieser Schatz, der auch nur in Italien gewürdigt werden konnte, wurde also ins Ausland verschleudert. Vasari erzählt es mit Bedauern: „So verlor dieses Land so viele und so wertvolle Arbeiten, ein gar nicht zu berechnender Schaden“: *dove si privò questo paese di tante e si utili fatiche, che fu danno inestimabile.* Die Empfindlichkeit des großen Mannes, seine raffinirte Rache, erwies sich also als Schädigung seiner selbst und der Kunstinteressen seines Vaterlandes.

Die Gruppe des Siegs

ZU den Statuen der politischen Classe in Michelangelos Werk gehört ohne Zweifel auch die Gruppe der Vittoria. Jene Reihe wurde einst eröffnet durch den David, der Höhepunkt waren die Medicimonumente. Hier erhalten wir nun ihren in mehr als einem Sinn dunklen Schluß, ein Vermächtnis, das erst nach seinem Tode bekannt geworden ist, als die Geheimnisse des Ateliers in Via Mozza den Florentinern offenbar wurden. Aber alles war und blieb hier ungewiß: Zeit und Umstände der Entstehung, der Name und Zweck. Es könnte scheinen, als habe er sie blos zum Zeitvertreib gemacht, aber ein solch monumentales Werk muß doch für einen öffentlichen Platz berechnet gewesen sein; und sein auffallender Charakter reizt nach der historischen Veranlassung, der Tendenz zu fragen. Denn eben der Charakter, die Farbe dieser Symbolik des Siegs ist das fragwürdigste in dem seltsamen Gebilde.

Die Gruppe des Jünglings, der einem niedergeworfenen Krieger das Knie auf den Rücken setzt, einst Jahrhunderte lang im großen Saal des Palazzo vecchio, jetzt im Hof des Bargello untergebracht, wird zum erstenmal erwähnt von Vasari in der zweiten Ausgabe der Vite (1568), drei Jahre nachdem sie von Großherzog Cosimo dorthin versetzt war, vier Jahre nach des Meisters Tode. Der Neuheit des Eindrucks mag sie die zweimalige Erwähnung verdanken. Zu jener Zeit übertrieben gefeiert, „von unvergleichlicher Schönheit“ ist sie auch neuerdings gerade von Bildhauern hoch gestellt worden.[1]) Die Bezeichnung Vasaris, *una Vittoria con un prigione*

---

[1]) Vittoria — d'une fierté si sublime et d'une tournure si grandiose, d'un dédain si superbe qu'elle fait paraître toutes les autres figures plates, laides, communes, bourgeoises, triviales, presque abjectes, quelque belles q'elles soient d'ailleurs. TH. GAUTIER, Voyage en Italie, p. 347.

sotto, war freilich wunderlich für einen Jüngling, der sich auch recht männlich geberdet. Doch hat man sie von jeher mit jenen Siegesgöttinnen des Juliusdenkmals in Verbindung gebracht. Dafür sprach der Eichenlaubkranz *(rovere)* des Helden. Sie sollte zu den in Florenz für jenes Werk gearbeiteten Statuen gehören, die nicht nach Rom gebracht wurden, weil es dem Meister gefiel, sie bei der endlichen Aufrichtung des Denkmals zurückzuhalten. Ihm stimmt Springer zu: „Kein Zweifel, daß wir in dem Sieg eine Victoria, ein Nischenbild besitzen“ (II, 29). Sie sei für den zweiten Entwurf von 1513 gearbeitet, wenige Jahre später als die Louvresclaven.

Indeß auch abgesehen von Geschlecht und Stil, dünkt uns die Übereinstimmung mit den Victorien des Entwurfs von 1505 und 1513 keineswegs einleuchtend. Diese sollten, im Anschluß an die Antike, Erhebung und Weihe der Siegesstimmung ausdrücken. Der im Gefecht entfesselte Zerstörungstrieb des Hasses, die Spannung der Kampfleidenschaft löst sich auf in der Ahnung des Waltens höherer Mächte. Diese Genien, auf die Wahlstatt herabgeschwebt, über den Gefallenen oder Gefangenen zu ihren Füßen wirklich mehr schwebend als stehend oder hinschreitend, erheben Antlitz und Arm nach oben, nach dem Herrscher weisend, in dessen und seiner heiligen Sache Namen gestritten worden ist. Er ist eigentlich der Sieger. Man könnte wohl eher an jene mythologischen Gruppen denken, wo das Symbol des Siegs zugleich der Kämpfer ist: sie heißen Perseus, S. Michael, S. Georg. Jedenfalls weist unsere Marmorgruppe auf eine wesentlich verschiedene Eingebung, in Idee und Form.

Diese Vittoria ist wohl das rätselhafteste Werk das Michelangelo der Nachwelt vermacht hat. Nicht etwa rein künstlerisch betrachtet: als sei was hier vor unsere nachschaffende Phantasie tritt, verworren und dunkel. Denn dann würde die Sache kaum die Mühe der Ergründung verlohnen. Rätselhaft ist es nur historisch. Wir sehen einen triumphirenden Sieger. Aber was war das für ein Triumph, wer ist dieser Sieger? Eine mythologische allegorische, oder eine geschichtliche Größe? Was hatte den Anlaß gegeben zu einer so sorgfältig durchdachten, mühsam ausgeführten, vor allem: so temperamentvoll empfundenen Schöpfung? Für welchen Platz, welches Monument, Gebäude war sie bestimmt? War es ein Auftrag, und von wem? oder eigene freie Anwandlung? In welche Epoche seines Lebens haben wir sie einzurücken?

Über diesen letzten Punkt nun kann kein Zweifel sein. Der Stil weist auf die Jahre der Denkmäler von San Lorenzo: in die Zeit der Kämpfe um die Herrschaft in Florenz, in das Jahrzehnt vor des Meisters Abschied von der Vaterstadt für immer.

Die Gruppe zeigt den Bildnerstil Michelangelos im Stadium seines schroff ausgeprägten, fast schon erstarrenden Charakters.[1]) Der Jüngling ist wohl neben der Aurora seine schlankste Figur. Die Spannkraft der Musculatur hat er, nicht in der Masse, aber in convexer Straffheit kaum überboten; der Contrapost der schraubenförmigen Bewegung ist bis an die Grenze des möglichen geführt. Die Beine stehen nach links, die Brust wendet sich ebensoweit nach rechts, das Haupt wieder scharf nach links. Athletische Kraft sollte sich mit schlangenartiger Geschmeidigkeit verschmelzen. In Folge dieser Drehung ist die Gestalt in der Hauptansicht nur unvollständig sichtbar. Am vorteilhaftesten erscheint sie von rechts gesehen: wo die breite Brust und beide Arme zur Geltung kommen. Hier sieht man, daß das hintere Ende der knieenden Figur fehlt.

Diese Schärfe formaler Tendenz erklärt wohl auch, daß mit allen Künsten keine ganz glückliche Wirkung erreicht ist. Die Statue hat etwas beunruhigendes![2]) Dazu tragen bei: die Steilheit der Masse im Verhältnis zur Breite; ihre Krümmung, seitlich gesehen, in Form einer Sichel, das eminent Transitorische der Bewegung, zusammen mit dem hoch knieenden Bein. Der unten hockende Riese brauchte blos zu zucken, und sein Besieger würde kaum dem Unfallen entgehen.

Auf späte Zeit weist endlich auch die Herkunft des Marmors, aus Seravezza (nach Wilson), dessen Brüche 1518 eröffnet wurden; nach Michelangelos Angabe wenigstens ist dort vor seiner Ankunft (20. März 1518) kein Marmor gebrochen worden (Lettere 415).

---

[1]) Porta marcatamente il carattere dell' artista che la scolpì, e può dirsi essere il vero tipo del suo stile distinto fra tutte le scuole della scultura. CICOGNARA, Storia della scultura II, 268. C'est le type du style de Michel-Ange, meinte STENDHAL, Histoire de la peinture en Italie VII, 166.

[2]) On est étonné des grands vides que l'œuvre présente . . . La composition . . . montre partout qu'elle est tirée d'une pyramide de marbre dont la masse avait été arrêtée d'avance pour satisfaire à des convenances architectoniques, et . . . les points extrêmes de cette masse restent sensibles dans la sculpture qui en est sortie. E. GUILLAUME, Etudes d'art p. 57. —

Eine zweite Frage wäre die nach der Bestimmung der Gruppe. Da sie nun mit den Victorien der Pläne von 1505 und 13 absolut nicht zusammenzubringen ist, so müßte man sie für eine spätere, ganz neue Erfindung erklären, entstanden auf Anlaß eines der späteren Contrakte. Da würde nun aber in hohem Grade befremden die Richtung, in der die Änderung der ersten Idee vorgenommen ist.

Diese war ja der Ausdruck des Selbstgefühls eines Monarchen, in Abwehr ländersüchtiger Usurpatoren, in seinem Sinn bei dessen Lebzeiten concipirt. Bei Wiederaufnahme des Motivs nach Jahren würde man eine Veränderung in milderem, dem Grabmal eines Kirchenfürsten angemesseneren Sinne erwarten; statt dessen ist hier grade der Zug physischer Vergewaltigung ausschließlich betont, in einer Weise, die bei unbefangenen Betrachtern eher für den Unterlegenen Sympathie wecken könnte, besonders aber für die Aufstellung in einer Kirche in hohem Grade unschicklich wäre.

Nun aber ist ja Tatsache, daß die späteren Änderungen des Plans grade in der Abwendung von jenen leidenschaftlichen und heidnischen Anklängen lagen. Schon im dritten Entwurf stehen an Stelle der Nischengruppen Einzelstatuen, ob noch Victorien ist zweifelhaft, im vierten von 1532 sind sie ausgeschlossen.

Zwar fand ein Biograph, die Verwandlung jener Victorien in den „harten Triumphator“, der für den unterworfenen Feind nur Verachtung empfindet, entspräche gerade den Taten Julius' II und auch des Meisters Kunstart. Ja man hat die Figur als „Verkörperung der besten Absichten Julius' II“ gerühmt. Mit mehr Schein könnte man in ihr eine Satire auf den gewaltigen Ligurer argwöhnen.

Wenn der „Sieg“ aber nicht für den alten Städtebezwinger Julius bestimmt war, was für Großtaten konnten Michelangelo veranlassen, sie durch diesen namenlosen Jüngling zu verherrlichen? Man hat wohl an die Fassade von S. Lorenzo gedacht; aber es fehlt an Spuren und Nachrichten von den für sie projectirten Bildwerken. Man würde sie sonst auf den Raub von Urbino durch Leo X beziehen können.

Jakob Burckhardt, der auch den Zusammenhang mit Julius II verwarf, hielt die Deutung für Nebensache. Die Allegorie, nicht mehr näher bekannt, sei dem Künstler jedenfalls nur Vorwand ge-



Die Gruppe des Siegs

wesen. Phantasiereiche Forscher suchten den geheimen Sinn in persönlichen Erlebnissen und Stimmungen, ohne ihren symbolischen Deutungen viel Wichtigkeit zu geben. Wilson dachte an die Helotenarbeit Michelangelos in den Steinbrüchen von Seravezza[1]), Symonds an ein erotisches Motiv aus der hellenischen Künstlersage. Der Sieg würde danach in den Kreis der Cavalierimythologien gehören. Thorwaldsen hat etwas ähnliches, freilich edler und passender, in dem bekannten Relief gesagt: Amor lastend auf der Schulter eines Greises.

Allein den Meister hat in jenen Jahren doch wohl das allgemeine Loos viel zu tief bekümmert, als daß er auf eine solche hochmonumentale Schöpfung als Symbol persönlicher Leiden verfallen sein sollte.

Dagegen liegt es nahe, das Werk mit einer unausgeführten Gruppe ähnlicher Art in Beziehung zu setzen, die Michelangelo zwanzig Jahre hindurch beschäftigt und beunruhigt hat, leider ganz resultatlos, — der Gruppe Hercules und Cacus. Ein Verehrer, der Marchese de Malaspina, hatte einst, noch unter dem Eindruck des mit großen Hoffnungen wiederhergestellten Gemeinwesens, den Einfall gehabt (1508), der Stadt ein Pendant des David zum Geschenk zu machen. Der Marmorblock war in Carrara beschafft worden; dann aber von Clemens VII, der den Meister ganz für seine Familiendenkmäler haben wollte, dem Bandinelli übergeben. Nach der zweiten Erhebung gegen die Medici (1527) erhielt ihn Michelangelo zurück; er war so wenig gefördert, daß er ihn glaubte acceptiren zu können; nur gefiel es ihm, statt des griechischen Heros den biblischen Simson daraus zu machen. Ein solcher Simson zwei Philister mit dem Eselskinnbacken erschlagend, findet sich auf einem Blatt mit mehreren kleinen Skizzen aus der Zeit der Belagerung, vielleicht eine Anspielung auf die erhoffte Abwehr der kaiserlich-spanischen Scharen durch den republicanischen Patriotismus. Aber nach der Capitulation (12. August 1530) hat ihm derselbe Clemens den Marmor zum zweitenmal, und aus denselben Beweggründen, abnehmen lassen und dem Nebenbuhler zurückgegeben.

---

[1]) It is not inconsistent with the genius of Michelangelo to suppose that this *unexplained* work, bequeathed by him without a history, represents, in a block of marble of Seravezza, his oppression there. WILSON, p. 243.

Zwei Skizzen geben uns eine Vorstellung von dieser Hercules-gruppe, die eine in Wachs im Kensington Museum (aus der Sammlung Gherardini), die andere in Terracotta in der Casa, letztere paßt aber mehr zum Simson. Man hat ihre Ähnlichkeit mit der Vittoria bemerkt, in Motiv und Stil. Auch hier windet sich der Räuber Cacus zu des Helden Füßen (sein Bein umklammernd), während dieser mit hochgeschwungenem rechten Arm (der zu ergänzen ist) zum Schlag ausholt, wo dann der Contrapost auch dieselbe doppelte Drehung ergiebt.

Wie seltsam ist es, daß man so ausführlich informirt wird über jenes Herculesproject und seine Schicksalwechsel, das doch nicht über den allerersten Anlauf hinausgekommen ist, während von der Vittoria die Urkunden und Autoren schweigen. Es ist als habe der Meister diese Arbeit mit Geheimnis umgeben wollen, sonst würde Condivi sie gewiß nicht vergessen haben.

Nicht weniger wunderlich ist die Wahl des Gegenstandes. Wie mochte er, beschäftigt mit jenem gewiß interessanten Pendant zum David, auf diese fast synonyme Gruppe verfallen, um sie dann vor jener zu bevorzugen, und ganz auf eigene Faust. Wohl aber ließe sich denken, daß er, aufgebracht über die Entziehung des begonnenen Werkes durch päpstliche Willkür (Vasari sagt „zu seinem großen Verdruß“) dies verwandte Thema ergriffen habe: In ihm fand die in Bewegung gesetzte Phantasie ein Ventil. Er sieht unter seinen aufgespeicherten *bozze* einen Block, der ihn reizt; er beschließt, ihn auszugestalten ganz nach seines Herzens Gelüsten. Da wird ihm Niemand hineinreden. Er fragt nicht, welchen Titel sie haben werde. Sie ist vorläufig namenlos, desto besser. Nun entwindet sich dem Block mit erstaunlicher Raschheit eine neue Idee, als ob die seit einem Vierteljahrhundert zurückgehaltenen Gebilde ihre latente Kraft an sie abgegeben hätten.

Diese Vermutung angenommen, würde die Geburtszeit der Vittoria um das Jahr 1530 zu setzen sein, bald nach der Capitulation und der Herstellung der Medici. Man hört auch, daß die Freunde damals um den sich überarbeitenden Meister in Sorge waren (Juni 1531). Clemens VII erließ (21. November) jenes Breve, das ihm anderweite Beschäftigungen außer Sacristei und Juliusdenkmal verbot.

Vergegenwärtigt man sich nun die Situation dieser Zeit, nach

der erschütternden Katastrophe und unter den Greueln der mediceischen Reaction, so wird man ermessen können, daß dies alles nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf das entstehende Werk bleiben konnte. Wie paßte in diese Situation ein Siegesdenkmal? Was kann er hineingeheimnißt haben?

Hier verstummen die Orakel; nur das Werk selbst könnte einen Wink geben.

In der Rolle des Siegers tritt hier ein junger Mensch auf von athletischer Durchbildung des hochgewachsenen Körpers, fast völlig nackt. Im Rausche des Erfolgs setzt er dem niederknienden Gegner das linke Knie auf den Rücken, als wolle er ihn rittlings besteigen. Der zusammengelegte Mantel des Alten ist dem Knie unterbreitet. - Man denkt an den Hirtenknaben David im Deckengemälde der Sistina, wie er sich anschickt dem betäubten Riesen die Halswirbel zu durchhauen. Aber dieser Jüngling hat keine weiteren Gewalttätigkeiten vor: seine Arme sind in friedlicher Weise beschäftigt. Die Linke faßt die zurückgefallene Chlamys, er will sie umwerfen; die Rechte, rückwärts gewandt, drückt den Mantel mit ausgebreiteter Hand an die Hüfte. Dieser Akt bedingt die starke Drehung der Figur. Es ist also nicht eigentlich der Moment des Sieges, sondern der folgende des Triumphes: der Sieger ist ja ohne Waffen, der Gegner gefesselt. Wendet er sich stolz um nach den zujubelnden Genossen? oder drohend gegen etwa seinem Opfer zu Hilfe eilende Feinde? Die Augen, deren Iris bezeichnet ist, blicken in derselben Richtung. Ein seltsamer Sieger, mehr ein Gladiator, der nach Überwältigung des Gegners das Beifallsgebrüll der Massen entgegennimmt, mit einer Miene als sei ihm das nur Spiel, nach der Kaiserloge blickt, die schreckliche Frage stellt . . .

Nun aber sein Opfer! Mit auf dem Rücken gefesselten Armen, so kläglich gebeugt, zusammengepreßt (der Bart berührt fast das Knie), richtet er mühsam das Haupt auf, und wir gewahren, fast lotrecht unter dem seines Bezwingers und in derselben Richtung, ein großes, edelgeformtes, vielleicht (die letzte Hand fehlt) ehrwürdiges Greisenantlitz. Man hat darin den Typus der Barbarenkönige erkennen wollen, ja sogar eine Ähnlichkeit mit dem Meister selbst! Aus ihm spricht weder Zorn noch Schmerz; mit stoischer Geduld läßt er diese letzte Schmach über sich ergehen. Michelangelo hat die peinliche Lage in einer Rötelzeichnung (im Louvre) nach dem

nackten Modell durchstudirt; im Marmor hat er dem Alten die römische Feldherrntracht gegeben — wie den beiden Mediciherzogen — man erkennt Schuppenpanzer und Zaddeln der Lorica — etwa um seine Würde zu bezeichnen? Diese edle Gestalt sehen wir also statt jener unbändigen nackten Kriegsknechte, die sich sonst zu den Füßen des Siegers krümmen. Das brutal Empörende des Akts wirkt noch durch den Gegensatz des heldenmäßig gerüsteten Greises neben der Nacktheit des Jünglings. Man denkt an Geschichten von Barbarentaten, an jenen Parthenkönig Sapor, der dem gefangenen Kaiser Valerian, zu Roß steigend, den Fuß auf den Nacken setzte.[1])

Dieser sinistre Eindruck der Gruppe ist denn auch von Vielen mehr oder weniger bestimmt empfunden worden. Man las in ihr Überwältigung durch überlegene Stärke, aber nicht ohne die folgende übermütige Anwandlung. Stendhal: *la force qui exécute.* Springer: die erbarmungslose Knechtung eines überlegenen Gegners (II, 29). Wilson deutlicher: die Verkörperung grausamer, wilder, unwiderstehlicher Gewalt. *Its name is not Victory, but Tyranny.* Nicht ganz zutreffend hat man den Blick trotzig und herausfordernd genannt, oder mit Guillaume *fierté et dédain* darin finden wollen. Denn diese Affecte drückte Michelangelo ganz anders aus. In diesen Zügen ist nicht einmal Triumphgefühl: *features almost brutally vacuous* fand Symonds.

Des Künstlers Absicht, das geistig-sittliche Niveau seines „Siegers" herabzusetzen, scheint unverkennbar. Zur Roheit und Frechheit des Akts kommt physiognomische Minderwertigkeit, vor allem der kleine Kopf, noch auffälliger über dem mächtigen Greisenhaupte darunter. Kleine Köpfe gehören freilich zum Athletentypus; aber bei den Physiognomikern seit Aristoteles und Galen bis auf Gio. Battista della Porta galten sie als Zeichen geistiger Minderwertigkeit, der *ἀναισθησία*: des Mangels an Gefühl und Verstand; des *homo obtusus* (Averroes), des Jähzornigen (nach Avicenna und Thomas von Aquino). Der große Kopf sollte Beharrlichkeit, Verschwiegenheit und Besonnenheit bezeichnen. Man beachte hier, daß die Verhält-

[1]) Seltsam sind die beide Figuren aneinander fesselnden Bänder: vom Gürtel des Alten geht ein solches Band aus, das sich um des Jünglings Schienbein schlingt; ein anderes Band geht über die Brust.

nisse in dem fast gleichzeitigen David (angeblich Apollo) normal sind. Dagegen bietet eine Analogie der Bacchus, wo aber die Herabdrückung des Charakters mehr nach der Richtung des Blödsinns, wie hier der Brutalität liegt.

Wenn Michelangelo eine Satire auf banale Vergötterung des Erfolgs ersinnen wollte, er hätte kaum stärkere Farben auftragen können. Wie aber kam er auf diese Symbolik des Sieges? auf diese Verkehrung der aus lichter Himmelshöhe herabschwebenden Nike in ihr abstoßendes Zerrbild? Sollte sie ihm, ohne Bewußtsein und Absicht, in einem Moment der Verstimmung, unter den Händen entstanden sein? Oder wäre das, was man als Eindruck der Statue schildert, sein Thema gewesen? Die Ereignisse waren dazu angetan, ihm ein solches Thema zuzuraunen.

Stellen wir uns den Alten vor, ums Jahr 1530, vor seinen Marmorblöcken Kämpfergruppen und Victoriamotive im Geiste bewegend, welche Farbe mußten sie damals annehmen? Das stolze Wort Victoria hatte jetzt einen ganz anderen Klang als im Jahre 1505. Das hellenische Symbol erschien in sinistrer Beleuchtung. Ein seltsamer Rollenwechsel vollzog sich. Der gerichtete Räuber, der Barbar, der Dämon wird zum Bild des leidenden Gerechten; der Genius des Siegs zum frevelnden Tyrannen.

Jedermann denkt hier an die Federzeichnung des Strafengels, man nennt sie auch Siegesdämon, in der Casa Buonarroti. Es ist dieselbe Figur, umgesetzt in einen Sankt Michael, diese Lichtgestalt des letzten Siegers über den Feind und Verkläger der Menschheit, eine Christianisirung der heidnischen Victoria. Er hat dem rechten Arm die Richtung nach dem Zenith gegeben, wo der Spruch erfolgt ist, und der strenge Blick des verkürzten Profils zielt auf den zur linken unten angedeuteten Dämon. Der Vindex der göttlichen Gerechtigkeit und der Tyrann, der sie herausfordert, wären also mit derselben Gestalt bestritten. Aber solche Rollenwechsel sind bei Michelangelo nicht unerhört: hat er nicht aus dem Umriß eines gefesselten Prometheus den auferstandenen Heiland gemacht? Der hl. Michael lag übrigens hier politisch nahe: sein Orden wurde von König Franz oft an Italiener erteilt, und von Franz erhoffte Michelangelo einst die Herstellung der Freiheit.

Und auch für ein lebendiges Modell hatte das Schicksal bei dieser Transformation gesorgt.

Im Jahre 1529 war Kaiser Carl in Genua erschienen, und bald war es kein Geheimnis mehr, daß er des gekränkten Pontifex Aussöhnung mit der Wiederherstellung seiner Familie erkauft habe. Das war im Vertrag von Barcelona ausgemacht worden. Als Prätendenten hatten sich Hippolyt und Alexander eingefunden, dieser war zum Vertreter des Hauses ausersehen. Das dräuende Gespenst wurde schnell zur grauenhaften Wirklichkeit: der Bube schickte sich an, Florenz den Fuß auf den Nacken zu setzen. In der Statue wäre er im Begriff sich den Herzogsmantel umzuwerfen. Aber wie konnte Michelangelo die mißhandelte Vaterstadt unter der Figur eines antiken Helden verbergen?

Ich gestehe, ich kam auf die Deutung (die ich übrigens für nicht mehr gebe als sie wert ist) durch einen Zufall, als ich beim Blättern im Plato wieder die berühmte Schilderung des Tyrannen las (Politeia, IX. Buch). Hier wo der Philosoph den Enttäuschungen und Fährlichkeiten seines sicilischen Besuchs bei den Dionysen satirische Farben entnommen hat, in diesem die dämonischen Tiefen der tyrannischen Psyche enthüllenden Porträt des Gewaltherrschers, kommt ein Zug vor, der genau zu dem eigenartigen Motiv unserer Gruppen zu passen scheint.

Der Jüngling, dessen Lebenslauf Plato erzählt, der auf den Wegen demokratischer Zucht- und Ruchlosigkeit (die er Freiheit nennt), als Mißhandler und Vergewaltiger der eignen Eltern, in den Abgrund moralischer Entartung versinkt, dieser Übermensch ist dadurch reif geworden für das große Verbrechen: den Raub des Staates, die Beugung des teuern Vater- (und Mutter) landes unter sein Sclavenjoch. Dies platonische Gemälde des Tyrannen als *πατϱαλοίας*, *parricida*, hätte also Michelangelo ins plastische übersetzt: in der brutalen Behandlung des ehrwürdigen Helden durch den riesenstarken nackten Jüngling.

Und in den Kreisen seiner Gesinnungsgenossen, wo man die Flammen des Tyrannenhasses nach antiken Mustern anzufachen pflegte, mag das mit dem Griffel glühenden Hasses gezeichnete Gemälde des Atheners nicht selten recitirt worden sein. Auch Savonarola hatte einst den Tyrannen, den bösen Alleinherrscher, als Inbegriff der Ungerechtigkeit geschildert, eine Incarnation Satans.

In den Bildern des Philosophen und des Mönchs kamen Züge vor, die wörtlich auf Alexander paßten: die besoldete Leibwache,

ein Hauptärgernis der Florentiner; der allgemeine Haß,[1]) gegen den sich der vom Verfolgungswahn gepeitschte durch ein Panzerhemd zu schützen suchte.

Michelangelos Verhältnis zum Herzog Alexander ist bekannt. Kaum einer von den Verbrechern auf italienischen Thronen ist wohl so gehaßt worden, wie dieser Sohn Lorenzos, des Herzogs von Urbino, und der Bäurin von Collevecchio. Von Haus aus weder ungeschickt zum Regieren, noch bösartig, hatte er zuerst, dank der Beratung des Erzbischofs von Capua, Nicolaus Schomburg, sogar günstige Erwartungen geweckt: das Volk blieb ihm anhänglich bis zuletzt. Aber die plötzliche Erhebung des zwanzigjährigen Bankerts zur unbeschränkten Gewalt, die schlimme Umgebung, mit einem Mentor wie Filippo Strozzi, die Rückwirkung des Hasses, der ihn empfing, das alles vereinigte sich, ihm bald jene Züge des Cäsarenwahnsinns aufzudrücken. Den Spott, der über die Mängel seiner Erziehung reichlich ausgeschüttet ward, vergalt er durch planmäßige Erniedrigung der stolzen und feigen Patrizier. „Die Chronik seiner Jahre bestand bald nur aus Edikten von Verbannungen, Confiscationen und Enthauptungen.“

Michelangelos geheime Abneigung gegen die Medici, jene Collectivleidenschaft, der er sich seit der Belagerung überlassen hatte, die Erschütterung durch den Schiffbruch von 1530, dieser große Schmerz erhielt einen Zusatz persönlich zorniger Erbitterung durch die Scenen, deren Schauplatz die Stadt unter dem Zepter des kaiserlichen Eidams geworden war. Alexander hatte seinen Michelangelo verehrenden Vetter Hippolyt um die Nachfolge des Magnifico gebracht. Michelangelo fürchtete den Herzog, sagt Vasari; aber er fürchtete sich nicht ihn zu reizen. Er verweigerte seinen Rat beim Bau der Citadelle, den derselbe Strozzi dem Alexander eingegeben hatte. Damals soll das Wort gefallen sein vom Abbruch des Palasts Medici, dem „Mauleselplatz“ an der Stätte. Condivi betrachtet es als höhere Fügung, daß er beim Tode Clemens VII (25. September 1534) nicht in Florenz war.

Nach der widerwilligen Beschäftigung mit den ihm seit der Belagerung fatal gewordenen herzoglichen Grabmälern — das zuletzt

---

[1]) Nach NARDI Istorie II, 333, pflegte er zu sagen: Che tutti i Fiorentini erano sui nemici.

ausgeführte war der Vater des jetzigen Herrschers — fand er in dieser geheimen Privatarbeit eine Genugtuung: eine unsterbliche Rache, in seiner eigensten Sprache. Verschwörungen und Pamphlete überließ er andern. So hatte der Satiriker sich also mit dem Künstler auseinanderzusetzen. Die wirkliche Physiognomie des Herzogs kam nicht in Frage. Er hat sich mit seinen häßlichen und groben Zügen beschäftigt; auf Zeichnungen begegnet man mehrmals einem gemeinen Profil, das nach den Medaillen eine Caricatur Alexanders sein kann.[1]) Dergleichen war aber unter der Würde der Bildhauerei, selbst in bloßer Anspielung. Es wäre auch gefährlich gewesen. Dieser Jüngling konnte für eine harmlose Illustration Platos gelten. Der Kopf hat eine ungefähre Ähnlichkeit mit dem Julian in der Sacristei. Nur in einem Punkt glich der Sieger dem Herzog: der riesenhaften Körperkraft. Deshalb hatte man einst eine Verjüngung des verfallenden Geschlechts aus dem Blute seiner plebejischen Mutter erhofft. —

Was aus dem Werk werden würde, darüber hat er sich schwerlich Sorge gemacht. Aber wenn er einen Monolog dazu hätte schreiben wollen, er würde vielleicht gesagt haben: Wenn ich Euch Florentinern jetzt das Gegenstück meines David vor Euren Palast setzen sollte, hier ist es. Aber seine Losung kann nicht wieder kühne Verteidigung und gerechte Verwaltung der Vaterstadt sein, sondern das Regiment von „Schaden und Schande". Keine frostige Allegorie für den, der zwischen den Zeilen lesen konnte. Man hätte darunter setzen können, was Paul Jovius einst unter das Bildnis Alexanders in seinen Elogia schrieb: „Da schaut ihn, erhoben durch eine sinnlos grausame Komik des Schicksals, wie ein unerhörtes Wunder."[2])

Aber indem er den schädlichen Thoren auf dem Thron als jugendlichen Hercules maskirt, entsteht eine normale Allegorie, fast neutral in seinem scharfgeprägten Stil. Am ehesten blitzt die Leidenschaft des Satirikers hervor in der Action. Das letzte Verbrechen ist versinnlicht in einem Akt der Brutalität. Brutalität regt wie kein

---

[1]) In dem Oxforder Blatt, bei Robinson, Drawings Nr. 12, Fisher, Similes 30.

[2]) Magno hercle singularique, uti apparuit, aut insane more suo, aut atrociter iocantis Fortunae prodigio editus est hic, quem spectas etc. Elogia p. 319.

Unrecht die Gegenwirkung des Hasses auf. Solchen Übermenschen hat selten die Mörderhand gefehlt, die die Gesellschaft von ihnen befreite. Es geschah drei Jahre nach seinem Abschied von Florenz.

Seltsam, noch vor seiner Abreise, vielleicht noch unter seinen Augen, wurde dort der Hercules des Bandinelli aufgerichtet (1. Mai).

* * *

Die Victoriagruppe kam endlich ans Tageslicht, als die grauenvollen sieben Jahre Alexanders bereits ins Dämmer der Vergangenheit versunken waren. Michelangelo hatte das Änigma im Atelier der Via Mozza zurückgelassen: es war, als seine letzte Arbeit in Florenz, wie ein Vermächtnis. Der Neffe Lorenzo hat sie dann nebst den vier Sclaven und anderen Reliquien dem Großherzog verehrt. Cosimo ließ sie im December 1565 in den Palazzo vecchio überführen und im *Salon regio* aufstellen. Hat der kalte und schweigsame Nachfolger Alexanders ihr Geheimnis gekannt, geahnt? Später ließ sein Nachfolger, der Großherzog Francesco, von Gian Bologna ein Pendant anfertigen, mit Wiederholung des Motivs, angeblich „Florenz mit einem Kriegsgefangenen“ *(Firenze con un prigione sotto)*, heute *Virtù e Vizio* genannt.

Alexander, der letzte entartete Sproß der Linie Cosimos *Pater patriae*, hatte diesen Vetter, den einzigen Sohn des tapferen Giovanni delle bande nere, seinen präsumtiven Nachfolger, tödlich gehaßt *(odio smisurato* — Varchi 213*)*. Kurz vor seinem Ende, als der Kaiser, von Rom kommend, am 29. April 1535 durch die Porta S. Piero Gattolini seinen Einzug hielt, empfangen von den Quarantotto, Alexander und dessen Vetter Lorenzo (der den Herzog bereits mit finsteren Gedanken umschlich), vermißte er den jungen Cosimo, der auf den Rat seiner klugen Mutter zu Hause geblieben war. Der Herzog ließ ihn herholen; Carl V betrachtete aufmerksam den schönen Knaben, klopfte ihm auf die Schulter mit den Worten: Freue dich, mein Sohn, du stammst von einem Ritter, der Frankreich und Spanien erzittern machte.[1])

---

[1]) So erzählt ein Tagebuch, aus dem L. A. FERRAI, Lorenzo de' Medici p. 136 Milano 1891, den Vorfall mitteilt.

Seit Michelangelo Florenz verließ, war an den Denkmälern der Sacristei von S. Lorenzo nichts mehr geschehen: nur die Statuen der beiden Herzoge hatte er noch in ihre Nischen hinaufsetzen lassen: die Sarkophagfiguren standen auf dem Boden. Acht Monate waren seit jenem Kaisereinzug vergangen, und das Hindernis, das dem Ehrgeiz des Knaben Cosimo im Wege stand, war durch den Dolch des Mörders beseitigt (4. Januar 1537). Der Körper Alexanders, von sechs Wunden durchbohrt, wurde in den mit Goldbrokat bedeckten Sarg nach San Lorenzo gebracht, in die alte Sacristei, wo Lorenzo il Magnifico und sein Bruder Julian damals ruhten. Wenige Jahre später, bei der von Cosimo vorgenommenen endgültigen Aufstellung der Monumente, wurde mit den Resten der beiden Herzoge auch die Leiche Alexanders in die neue Sacristei Michelangelos herüber gebracht, und diese neben seinem Vater Lorenzo, dem *pensieroso*, in demselben Sarkophag geborgen. So fand man sie bei der Öffnung, am 1. März 1875. Auch dem kurzlebigen Tyrannen hatte Michelangelo also, ohne es zu ahnen, seine marmorne Ruhestätte gebaut.

Die Brutusbüste

versetzt uns in die letzten Kämpfe der Florentiner gegen die Dynastie der Medici, ins Unglücksjahr 1537. Veranlassung war eben jene Ermordung des Herzogs Alexander, durch seinen Vetter Lorenzo. Diese Tat, ohne Mitwisser geplant und ausgeführt, hatte bei den Feinden des Herzogs und seines Hauses unerwartet die Hoffnung auf Herstellung der früheren Verfassung wieder belebt und den Trieb des politischen Abenteuers erregt. Ihre Sache war hoffnungslos, aber die augenblickliche Bedrängnis des Kaisers durch Frankreich und den Einfall Solimans ließ den Augenblick günstig erscheinen. Daher wurde in den Kreisen der Verbannten Lorenzo auch in Versen als ein neuer Brutus gefeiert — so nannte ihn das Haupt der antimediceischen Partei, Filippo Strozzi. Der neue Brutus war seines Cäsar würdig. Clemens VII soll ihn einst, als er sich an den Statuen des Constantinbogens vergangen hatte, die Schande des Hauses genannt haben; neuerdings hat ihn uns Alfred de Musset in seiner Comödie Lorenzaccio lebendig (in seiner Weise) abgemalt. Ein



Die Brutusbüste

schwächlicher Ästhete und früh entnervter Wüstling, hatte er anfangs Alexanders Streiche mitgemacht, sogar als Kuppler und Spion gedient, hierbei aber einen tückischen Haß gegen den mächtigen Vetter eingesogen und sich zum Verbrecher aufgeschraubt durch die Hoffnung, als Tyrannenmörder nach römischen Mustern aus seinem Sumpf sich aufzurichten, zu rehabilitiren. In seiner später verfaßten Apologie vergleicht er sich mit Timoleon. Er hatte aber nicht den Mut gefunden, nach seiner That in Florenz aufzutreten; er irrte umher, bis ihn in Venedig der Dolch eines mediceischen Bravo von der Last dieses Lebens befreite.

In der ersten Aufregung nach der Tat hatte man freilich im Kreise der Verbannten vergessen wer dieser toscanische Brutus war. Man bewies, daß er kein Verwandtenmörder, kein *parricida* zu nennen sei, nur ein *tyrannicida*, wie sie die Geschichte feiert und die Griechen durch Ehrenstatuen belohnten. Aus einem Briefe des Lionardo Bartolini (vom 5. April) erfährt man, daß Jacopo Sansovino damals in Aufregung versetzt war durch den Antrag, eine Statue dieses Befreiers des Vaterlandes auszuführen.

Daß Michelangelo diese Stimmung eine Zeitlang geteilt hat, ist möglich — bei seinem Haß des Herzogs, der ihn ja aus Florenz vertrieben hatte; er soll für sein Leben gefürchtet haben. Lorenzo war der Enkel jenes Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, dem er in den letzten Jahren seiner florentinischen Jugendzeit so nahe getreten war. Rom, wo er nun seine Hütte aufgeschlagen hatte, war der Sammelplatz der Verbannten, die auch der neue Papst Farnese, Paul III begünstigte.

Ihre Häupter dort waren die florentinischen Cardinäle Niccolo Ridolfi und Giovanni Salviati, beide dem mediceischen Hause verschwägert und Schwestersöhne Leos X. Ridolfi ist der Berater Clemens' VII gewesen während des Unternehmens gegen Florenz, der ihn zum Erzbischof machte (15. Mai 1536); er war bei dem Empfang des Kaisers und bei der Vermählung Alexanders mit Margaretha zugegen; dann aber hatte er sich mit dem Herzog überworfen.

Für Cardinal Ridolfi war nun Michelangelos Brutusbüste bestimmt, und die Idee dieses Geschenks ging aus von einem der angesehensten und achtungswertesten Männer des Kreises, Donato Giannotti. Dieser hatte in den letzten Jahren der Republik eine her-

vorragende Rolle gespielt, als erster Sekretär des Raths der Zehn; während der Belagerung hat er den Steffano Colonna zu einem Ausfall bereden wollen. Ein ernster, humanistisch hochgebildeter Mann von reinen Händen, geschäftskundig. Ein Freund der Freiheit, hat er sich viel später auch als politischer Schriftsteller und Dichter einen Namen gemacht. Sein Gönner der Cardinal hat ihm zuletzt durch Vermächtnis († 1550) ein sorgenfreies Alter († 1573) gesichert. In jenen tiefernsten, kritischen Monden nach der Ermordung Alexanders erhielt er den Verbannten in Rom die Fühlung mit Florenz: auf sichere Informationen gestützt schrieb er ihnen jenen Brief (26. Mai), der vor kriegerischen Unternehmungen warnte: es sei kein Zweifel, daß der Kaiser den jungen Cosimo zum Fürsten einsetzen wolle. In Folge davon beschlossen die Cardinäle von weiteren Actionen abzustehen; dennoch wagten die Strozzi einen bewaffneten Vorstoß; sie wurden von dem General Vitegli bei Montemurlo am 2. August geschlagen und ihre Führer gefangen. Filippo Strozzi starb im Gefängnis an Gift, schwerlich durch Selbstmord. Sein Schwiegersohn Baccio Valori, der einst nach der Belagerung die Versöhnung Michelangelos mit dem Papste vermittelt hatte, wurde in Florenz enthauptet. Dies war das letzte Nachspiel zu dem Schlußakt der florentinischen Republik.

Als Giannotti bald nach dieser Endkatastrophe in Rom erschien, um mit den Cardinälen wegen der Bedingungen ihrer Rückkehr zu verhandeln, verkehrte er auch mit Michelangelo, und damals war es, wo er die Brutusbüste aufs Tapet brachte. Michelangelo war ganz in der geeigneten Stimmung: jenes Wort von der Statue Franz' I als Retters der Freiheit stand in einem Brief an den Sohn Filippo Strozzis, Ruperto.

Daß er jemals den Tyrannenmord gebilligt habe, ist nicht sicher. Er mochte die Büste aus Achtung vor dem Auftraggeber und dem Cardinal, dem sie bestimmt war, übernommen haben; die Tendenz war ihm, als Künstler, ein secundäres Moment. Vielleicht war er auch in der Aufwallung des Augenblicks, im Verkehr mit den Verbannten, von dem dort gepflegten politischen Haß etwas angesteckt worden; aber heftige Regungen sind von kurzer Dauer, und auf eine Wandlung seiner damaligen Stimmung scheint der Umstand hinzuweisen, daß er die Büste unfertig liegen ließ. Der Cardinal Ridolfi hat sie nie erhalten.

Grade in jenem Zeitpunkt ist er Ideenkreisen nahegetreten, die zu einer heidnischen Glorification des Tyrannenmords wenig paßten. Er war beschäftigt mit den Anfängen des großen Fresco der päpstlichen Capelle; um das Jahr 1538 fällt auch seine erste Begegnung mit der frommen Markgräfin von Pescara. Daß es doch ein Meuchelmord und Verwandtenmord war, und der Held eine verächtliche Person, diese Erwägung stellte sich bei ruhigem Blut ein. Dazu trat ein sehr ernstes Motiv: die Sorge für seine Familie in Florenz: mit dem neuen Herzog war nicht zu spaßen. In einem freilich späteren Briefe (1549) ist er eifrig bemüht, jeden Verdacht des Einvernehmens, ja selbst des Umgangs mit den *fuorusciti* von sich fernzuhalten.

Wir haben noch merkwürdiger Weise von eben jenem geistigen Urheber der Brutusbüste einen Dialog (aus dem Jahr 1545), wo das gefährliche Thema verhandelt wird und Michelangelo redend eingeführt. Hier nun tritt er als Gegner des Tyrannenmords auf. Anknüpfend an die Stelle in Dantes Hölle (34. Gesang), wo Julius Cäsars Mörder im Rachen des Satans hängen,

Vedi come si storce e non fa motto,

rechtfertigt er den Dichter, nennt die Tat eine Verirrung *(errore)*. Lästig und widerwärtig *(gravosi e noiosi)* sind ihm solche Fanatiker. Denn: Aus dem Bösen kann nimmermehr das Gute erstehen: der Erfolg erwies noch immer die gehoffte Erlösung als Täuschung: dagegen pflegt der Tyrann, bei befestigter Stellung, durch die Macht der Verhältnisse und aus Staatsklugheit, in vernünftige, dem Gemeinwesen förderliche Bahnen einzulenken. Der letzte Satz könnte eine Anspielung auf das Regiment Cosimos enthalten.

Es ist mehr als zweifelhaft, ob Michelangelo so weise Reden geführt hat: Giannotti aber würde sie ihm wohl kaum in den Mund gelegt haben, wenn er geglaubt hätte, daß er sie übelnehmen könne. Die Büste blieb also unfertig im Atelier; später gab er sie einem jungen Architekten, seinem Secretär Tiberio Calcagni, der sich aber nicht getraute sie zu vollenden, der Kopf blieb in skizzenhaftem Zustand, wie Vasari sagt; nur die Draperie wurde ausgearbeitet: dies banale Machwerk ist weder von der Hand noch im Stil des Meisters. Seitdem haben sich manche über diesen schatten-

haften Zustand den Kopf zerbrochen; an der Basis steht das Distichon:

Dum Bruto effigiem sculptor de marmore ducit,
In mentem sceleris venit, et conticuit. —

d. h. Der Bildhauer holte dem Brutus sein Bild aus dem Marmor,
Da traf er auf den Geist des Verbrechens und verstummte.

Dieser Vers mißfiel einem freisinnigen Engländer, dem Earl of Sandwich, er machte ein Gegendistichon:

Brutum effecisset sculptor; sed mente recursat
Tanta viri virtus, sistit et abstinuit.

„Den Brutus gedachte der Bildhauer zu schaffen; da erhob sich vor seinem Geiste die Heldengröße des Mannes, er stockt und verzichtet.“

Man sieht, diese geistreichen Leute fühlten sich versucht aus der Büste selbst des Bildhauers Willensmeinung zu erraten. Die Büste war ja seine freie Schöpfung, und die bildende Kunst hat eine sehr feine, deutliche Sprache, wenn man sie zu lesen versteht.

Vasari will zwar wissen, Michelangelo habe sie nach einem antiken Carneol gemacht, den Giuliano Cesarino besessen. Dieser Carneolkopf ist nicht bekannt, und der Brutus hat auch weder einen römischen noch überhaupt antiken Typus. Ebensowenig aber eine Porträtähnlichkeit mit Lorenzos Medaille um 1537.[1] Er war ein melancholischer Träumling, man nannte ihn den Philosophen. Neuere Schriftsteller haben den Kopf für rein modern erklärt; einen eigens für die Idee des Brutus geschaffenen Charakterkopf in der Manier Shakespeares, meinte der Bildhauer Guillaume. Ein Redner der Leidenschaft, weniger ein Politiker des alten Rom, als ein Tribun vom Schlag Rienzis. Wilson sah in dem lebensvollen Kopf einen edlen, würdigen Charakter; Symonds ein Idealporträt und als solches eines der herrlichsten Beispiele seines schöpferischen Genius (II, 252). Er liest in ihm die unerbittliche Tatkraft eines Patrioten, der seine persönlichen Gefühle opfert und das äußerste wagt für des Landes Wohlfahrt. Nichts könne den Geist übertreffen, mit dem sein gewaltiges Temperament, lange zurückgehalten, jetzt blitzartig hervorbreche.

[1]) P. GAUTHIEZ, Lorenzaccio, Paris 1904, S. 278.

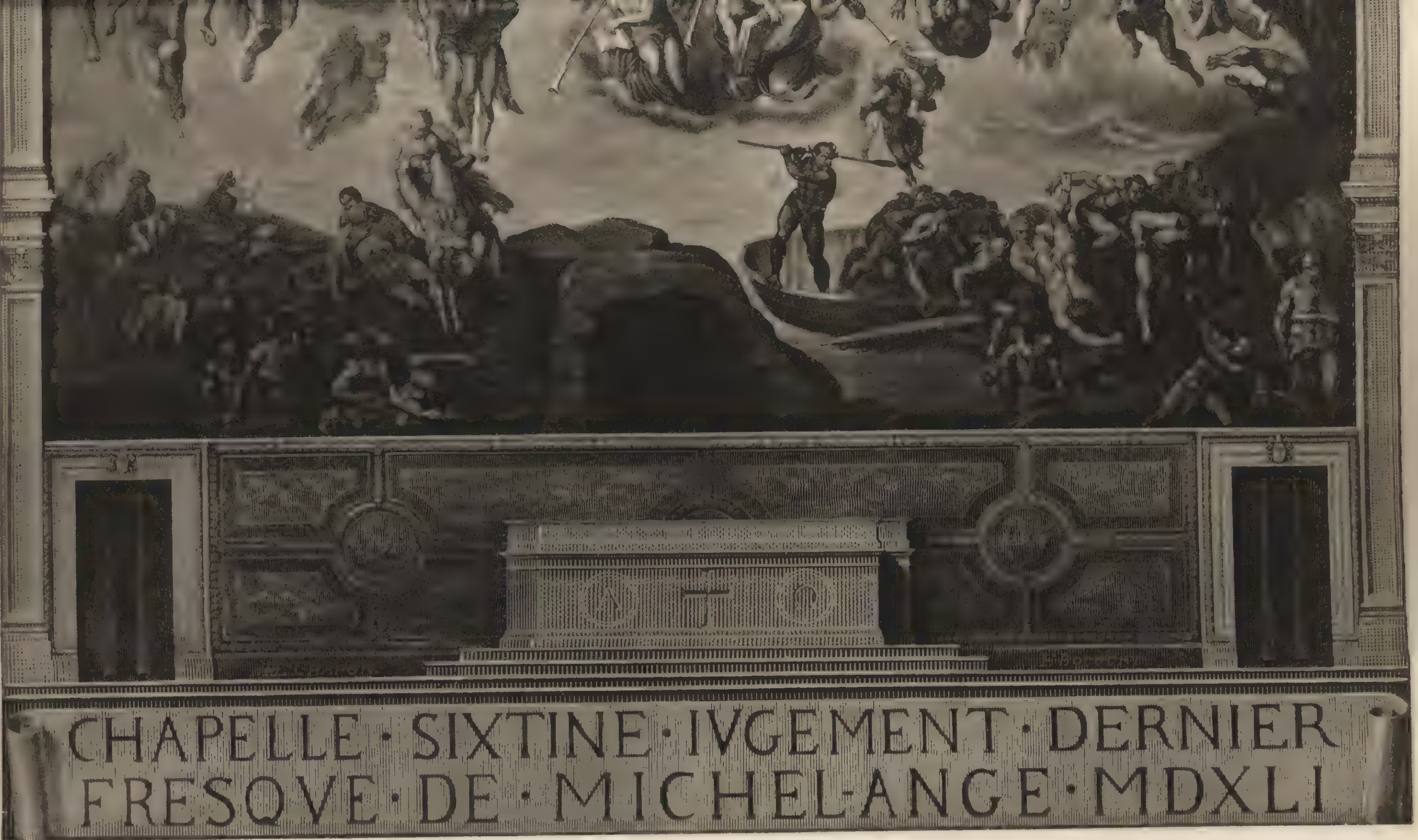
Diese beredte Ausdeutung des Kopfes ist doch wohl mehr hinein- als herausgelesen. Die physiognomische Prüfung dürfte eine ganz andere Lesart ergeben.

In diesem Kopf vermag man weder einen tatkräftig hohen Charakter, noch einen temperamentvollen Willen zu erkennen. Den niedern geistigen Rang verraten schon die allgemeinen Verhältnisse des Gesichts: das Hervortreten der unteren Hälfte, mit dem starken Unterkiefer und dem vorgeschobenen sinnlichen Mund bei schwachem Kinn, auf übermäßig muskulösem Hals und Stiernacken. Dagegen ist die Stirn niedrig und leer, die Nase breit, aber gegen das derbe Jochbein platt und wenig ausladend. In dem Ausdruck aber, der ein habitueller ist, kann man wohl Haß lesen, aber schwerlich Entschlossenheit. Zornmut pflegt durch vertikale Stirnfalten und Erhebung der oberen Augenlider zu sprechen; hier aber ergiebt deren horizontale Linie einen keineswegs lebhaften, drohenden, eher einen indolent passiven Blick. Die Nasenfalte ist bei Michelangelo typisch. Er dünkt uns mehr verbittert als erbittert, es ist eher die Bitterkeit des Misanthropen, mehr Tücke als Zorn, wo nicht Grausamkeit. Springer erinnerte der häßliche aber gewaltige Kopf an eine „elementare Rasse“, in der Tat hat in den römischen Köpfen, selbst den finstersten und gewalttätigsten, der Zug der Willenskraft immer die Oberhand. Es ist Phantasie, wenn man im Ausdruck der „sinnenden Augen“ Schwermut und dergleichen finden wollte.

Man könnte sich also wohl vorstellen, daß einem Künstler von hoher Intelligenz die unheimlichen und minderwertigen Züge des Tyrannenmörders sich aufdrängten und ein ganz anderes Charakterbild suggerirten als ihm anfangs vorgeschwebt hatte.

DAS WELTGERICHT





Das Weltgericht

(Nach dem Stich von H. L. Chapon)

DAS Jüngste Gericht ist Michelangelos letztes Wort in der bildenden Kunst. War es das Auflodern einer erlöschenden Flamme? Als Composition hat es, nicht blos dem Umfang nach, kaum seines gleichen. Man könnte es als den Punkt schildern, in dem alle seine großen Werke vom ersten an convergiren, als die große See, der alle jene Ströme zustreben.

Manches hatte in den vorhergehenden Decennien das Zutrauen in seine Tatkraft erschüttert: die Mißerfolge monumentaler Unternehmungen, die stockende Förderung der Arbeit. War er denn nicht mehr der Wundertäter von ehedem? Hier wurde nun der Glaube der Getreuen überraschend gerechtfertigt, überraschend vielleicht für ihn selbst. Denn Niemand war gefaßt auf diesen vulcanischen Ausbruch. Den ersten Eindruck giebt Vasari wieder, der 1541 von Venedig nach Rom geeilt war. Das Werk schien ihm ein Wunder, wie von Gott den Menschen beschert, der Erde einen Geist zu zeigen, erfüllt von der Gnade des Wissens. Und in dieser Frucht siebenjähriger Arbeit keine Stelle der Ermattung: in Denken, Gestalten, Ausführen!

Viele finden es freilich schwer, noch heute sich in diesen Enthusiasmus zu versetzen. Zu den Verwüstungen durch Qualm und Übermalungen von dreieinhalb Jahrhunderten kommt die Entfremdung von diesen mittelalterlichen Phantasmagorien, — in denen man nur etwa beim Anhören eines Requiem noch immer einen unsterblichen Geistesfunken ahnt, einen Zusammenhang mit den ungelösten Rätseln des Daseins.

Aber auch die Sprache des gealterten Meisters ist hier eigentümlich spröde und starr, schließt sich nur langsam auf, der Geduld

und Sympathie. Und selbst wenn es gelänge zum Adepten dieser Hieroglyphik durchzudringen: wie will man das gefühlte in Worte übertragen? Die Sprache Dantes müßte einem zu Gebote stehen. Wenn uns, vor der düstern Wand, hie und da eine seiner Terzinen aufblitzt, dann scheint ein Äquivalent gefunden im Bereich des Wortes.

Das Weltgericht steht vor uns als Abschluß der Decoration der päpstlichen Capelle: man kann sich wohl der Vorstellung hingeben, für jene vielgeteilten, kunstvoll verschlungenen Figurenreihen und Scenen der Decke sei diese geschlossene Composition als Complement bestimmt gewesen.

Aber die malerische Ausstattung der Capelle war ja 1512 abgeschlossen, auch die Altarwand war bereits besetzt, von Empfindung einer Lücke, eines mangelnden Finale konnte kaum die Rede sein. Daß dies Finale nach zwei Jahrzehnten hinzukam, scheint ein Zufall. Er mußte ja sein eigenes Werk verstümmeln, um dafür Platz zu gewinnen. Es kam wie eine Offenbarung.

Michelangelo hatte vor dem Jahre 1532 sicher an nichts in der Welt weniger gedacht als an ein solches Riesengemälde, am wenigsten an eines für die Sistina. Wir wissen nicht ob ihm sonst noch ein großes Unternehmen vorschwebte für den Rest seiner Jahre; er war, durch und durch impulsiv, kein Mann von Zukunftprojekten; auch wären diese wohl auf Bildhauerwerke gerichtet gewesen, vielleicht eine Rückkehr zu den antiken Eingebungen seiner Jugend, wie es die Cavalierifabeln ahnen lassen. Jedenfalls beschäftigte ihn vorderhand noch die Erledigung des Juliusdenkmals, mehr aus Pflicht als aus Lust: er hoffte sich endlich von dieser Last zu befreien.

Das Weltgericht an der Westwand der Capelle war eine Erfindung *(invenzione)* Papst Clemens' VII, so läßt er Condivi sagen. Wollte er mit dieser klaren, runden Constatirung der intellectuellen Urheberschaft einfach der Wahrheit die Ehre geben? Die Ausführung war ja erst auf Geheiß seines Nachfolgers erfolgt: von dem Plan Clemens' VII mochte kaum etwas in die Öffentlichkeit gedrungen sein. Oder dachte er die Verantwortlichkeit von sich abzuwälzen: weil er ja wieder etwas das nicht seines Metiers war unternommen hatte; — angesichts der vielfachen Anfechtungen, die sein Werk aufregte?

Aber die Idee stammte wirklich von dem Medici; dieser wollte auch seine Memoria im Vatican stiften; und da stand die Wahl Michelangelos außer Frage. Er hatte die Sache, nach seiner Art, wiederholt hin und her erwogen *(avendo sopra ciò più e più ... pensato)*. Er wird sich also gefragt haben, welcher Stoff geeignet sei, des Künstlers sinkende Kraft noch einmal zu entflammen; er hatte bedenkliche Erfahrungen in Florenz vor Augen; dahinter aber stand der frühere beispiellose Erfolg in den Deckengemälden. Also: keine Bildhauerei! etwas in den Bahnen der *volta!* Da würde vielleicht der Geist jener Tage noch einmal über ihn kommen. Er besaß den vollen Glauben an das ihm noch abzugewinnende Außerordentliche. „Die Mannigfaltigkeit und Größe des Stoffes müsse diesem Manne Spielraum geben, von seinen Kräften die höchstmögliche Probe abzulegen". Michelangelo hatte ja immer nur im Größten Erfolg. Wie wenn der rätselhafte Alte doch noch eine ungeahnte Welt von Bildern menschlicher Zustände und Lebensäußerungen in sich verschlösse, außerordentlich und hinreißend, die er ihm jetzt Gelegenheit geben könne, der erstaunten Welt zu offenbaren?[1]) Clemens sollte nicht erleben, wie richtig er geahnt hatte.

Die Wahl des ernsten, mittelalterlichen, dem Geist des Humanismus fremden Stoffs kann bei einem Charakter von der Art des ehemaligen Maltesergroßmeisters befremden. Man hat von diesem Weltgericht als eine Art Manifest der bald heranbrechenden Gegenreformation gesprochen. Michelangelo selbst „habe sich aus einem begeisterten Anhänger platonischer Philosophie und freier Renaissancebildung in einen zornmütigen Parteigänger des wiedererstandenen kirchlichen Eifers verwandeln müssen, in einen engherzigen Bigotten!" Aber grade die in diesem neuen Geist waltenden Päpste der Folgezeit haben an seinem Werk Anstoß genommen, ja dessen Bestand bedroht. Wohl aber darf man an die erschütternden Erlebnisse Clemens' VII denken in seiner Familie, und an den Eindruck jener Tage wo er, als Gefangener der Engelsburg, von den Greueln des *Sacco di Roma* aus der Nähe Zeuge gewesen

[1]) Stimando per la varietà e grandezza della materia dovere dar campo a quest' huomo di far prova delle sue forze quanto potessero ... Desiderando di vedere ultima prova delle forze della sua virtù. VASARI.

war. Gibbon hielt diesen für weit schrecklicher als die Plünderung Alarichs. Im blutigen Feuerschein solchen Strafgerichts bekamen jene apokalyptischen Visionen neues Leben. Dergleichen Schicksale fegen kleinliches Denken fort — sie erheben selbst den Mittelmäßigen, zumal an einem so hohen Posten.

Michelangelo hat wie zu erwarten auch diesmal des Papstes Plänen widerstrebt. *Fuggì questa cosa quanto puote*, läßt er Condivi sagen. Ja dieser berichtet sogar, er habe, eifrig bedacht auf die Vollendung des Juliusdenkmals, „sich nur gestellt *(fingendo)*, was er zum teil auch tat, mit dem Carton beschäftigt zu sein!" Aber wer die Möglichkeit einer solchen Schöpfung in sich trägt, bei dem muß es mit diesem Sträuben doch eine eigne Bewandtnis haben. Es war wohl nur die psychologisch verständliche Beklemmung an der Schwelle einer Riesenarbeit, nach zwanzigjähriger Pause im Malen; kein Symptom der Schwäche, nur ein Depressionsgefühl, wie es oft vor einem gewaltigen Willensaufgebot sich einstellt.

Die Päpste der Gegenreformation hätten ihm wohl nicht so freie Hand gelassen im Schalten mit dem Raum ihrer Hauscapelle und dem Gegenstand. Die völlige Beseitigung der Kleidung erregte sofort Anstoß; man würde ihn schon früher belästigt haben, wenn er nicht wieder für die gewohnte Clausur gesorgt hätte. Auch die Zerstörung der alten Bilder, durch die erst Platz gewonnen werden mußte, war keine so einfache Sache. Bei den drei Freskogemälden des Perugino, darunter das Altargemälde der Assunta, kam ihm freilich die damalige Geringschätzung dieser Alten zu statten. Befremdlicher war die Beseitigung jener Bildnisse der ersten Hirten der römischen Gemeinde, bis auf Petrus, ja des Heilands selbst. Wie mochte er sich zur Zerstörung seiner eigenen Lunetten verstehen: der Eröffnungsbilder der Vorfahren des Erlösers! Ihre Erhaltung hätte den Platz für das neue Gemälde kaum erheblich verengt. Doch seinem Entwerfen, während der Ausführung gleich einer Sturmflut anschwellend, wurde ja der verfügbare Raum immer zu eng. Und nach den Vandalismen bei Zerstörung des alten S. Peter konnte man sich dort über nichts mehr verwundern.

Aber wie vieles war hier abnorm. Abnorm vor allem der Platz über dem Altar, statt an der Eingangswand, die dem Weltgericht seit dem Frühmittelalter, bei seiner Einführung in die Ikonographie, angewiesen worden war, — in Torcello, Reichenau, S. Angelo in

Formis. So fiel nun der erste Aufblick des Besuchers auf Gespenster heidnischer Fabelwesen, in höllischen Verzerrungen, auf Höhlen, aus denen wiederbelebte Tote hervorkriechen, Abgründe, in die Verdammte hinabstürzen. Das Auge flüchtet entsetzt nach oben und gewahrt an augenfälliger Stelle die Gestalt des Erlösers, aber sie scheint ihn heftig fortzuweisen. Ist das der Fiebertraum eines von Gewissensbissen Verfolgten?

Das Widerstreben regte sich noch einmal, als der Papst Farnese das Vermächtnis des Mediceers aufgriff. Er scheint damals auch (wie er pflegte) von einem neuen, veränderten Plan gesprochen zu haben. Wieder meldete sich jener Trieb von vorn anzufangen. Aber Paul III befahl strenge Unterwerfung unter jenen von Clemens acceptirten Carton *(senza alterare niente l'invenzione o 'l concetto).* Ein Segen war also wieder das „Glück zu müssen", wie es die Autorität und der praktische Verstand eines klugen Monarchen dem Künstler gewährt. Der Papst hat sogar auf sein farnesisches Wappen generös verzichtet: nach Michelangelos Vorstellung, daß dies Werk ganz der Initiative Clemens' VII zu danken sei; *avendo rispetto à la virtù di quell'uomo,* sagt Vasari. Und so erblicken wir noch einmal, zum letztenmal, die *gloriose palle* auf einem vaticanischen Unternehmen.

Clemens VII hatte gewiß gehofft — für einen Papst war er noch jung — die Vollendung zu erleben. Er befahl, heißt es, den mit den Statuen der Bibliothek und Sacristei beschäftigten Meister von Florenz nach Rom. Es war gleichsam die Besiegelung der Aussöhnung. Nur einmal war dieser zu seiner Zeit länger in Rom gewesen, als er den neuen Contrakt mit den Urbinaten abschloß. Das Denkmal Julius' II nahm ihn damals sehr in Anspruch.

Die Eröffnung der Arbeiten, die Vorbereitung der Wand: Beseitigung der alten Fresken kann dagegen erst unter Paul III, in dessen zweitem Jahre, stattgefunden haben. Die Herstellung einer vorstehenden Wandfläche (zum Schutz gegen Staub), vermittels einer Schicht von Ziegeln, hat man bezweifelt, aber sie ist zu erkennen am oberen Rand, wo die verticale Bildfläche erheblich in die Rahmen der Lunetten einschneidet. —

Michelangelo sah sich also, noch einmal, an der Schwelle des Greisenalters, auf die alte Bühne seiner Erfolge, unter das Gewölbe der Sistina versetzt, sogar auf eine noch längere Reihe von

Jahren als damals. Aber sein Walten dort umgiebt tiefes Geheimnis. Die Römer mochten sich fragen, ob der Sechzigjährige sich noch auf jener Höhe zeigen werde, in der Tragödie zweitem Teil, der hier, wie bei Goethe, ihm und Jedermann unerwartet von Schicksal oder Zufall zugeworfen wurde. Eine kritische Situation! Die Leute pflegen über Wiederholungen die Achseln zu zucken; aber sie nehmen es übel, wenn Jemand auf anderem Wege als dem seiner früheren Erfolge sich präsentiren will. Michelangelo, dem Selbstwiederholung unmöglich war, fand nun zum Glück, daß er hier doch etwas ganz neues geben könne. *Volse vincere sè stesso* (Vasari 162); *superò se medisimo.* Vor dreißig Jahren war er auf ein vielgeteiltes Ganze gekommen, ein vielverschlungenes Gewebe von Reihen, Zonen — jetzt soll er nun noch einmal ein fast ebenso umfangreiches Gestaltenheer organisiren, aber zu einer einzigen Action. Auch die Mühe bleibt ihm erspart, sich mit der Architektur auseinanderzusetzen, denn er waltet vollkommen frei im Raum. Dennoch steht er auf den Schultern jener Riesenarbeit. In diese war er hineingeraten als Bildhauer, zur malerischen Sprache hatte er sich erst durchzuringen. Statt jenes Rahmennetzes sehen wir nur Zwischenräume leerer blauer Luft. Noch in einem andern Punkt mußte er sich freier fühlen. Der Stoff schien völlige Beseitigung der Kleider sogar zu fordern. Denn die Kleider werden nicht mit auferweckt. Es sind durch Gottes Schöpferkraft erneute Leiber: das kann ein Triumph werden, ein Triumph seiner Doctrin von der Vollkommenheit menschlicher Gestalt. Freilich hatte auch diese Doctrin in jenem Menschenalter merkliche Wandlungen erfahren.

Ein Menschenalter! Ja, das Alter läßt sich spüren. Nicht als Abnahme der Kräfte! Der Schwerpunkt rückt nur auf eine andere Stelle. Jene erstaunliche Mannigfaltigkeit entsprach dem Feuer, der Anpassungsfähigkeit der Lebensmitte; der Erfahrung, der Stetigkeit des Alters diese grandiose Monotonie, dies Wunderwerk der Composition; diese Herausführung einer Vision zur vollen Realität des Lebens.

Ein solches Werk muß seine Wurzel haben in den Tiefen der Psyche von Anbeginn; eine solche Riesenarbeit hat eine lange Schwangerschaft, freilich nicht im Bewußtsein. Und diese läßt sich ergründen, in Form und Stoff.

Zu Anfang, am Ende und in den Knotenpunkten seiner Laufbahn trifft man die Richtung auf solche „Maschinen", reliefartig angeordnet, in steiler Höhe, in mehreren Schichten übereinandergetürmt. Kein Produkt stufenweiser Entwicklung. Fast noch ein Knabe schuf er jene Kampfscene zwischen Menschen und Halbmenschen der Urzeit, seine florentinischen Jugendjahre beschloß der Carton. Auch in der Bildhauerei vermögen seit der Übersiedlung nach Rom fast nur noch große Statuensysteme seine erfindende Kraft in Bewegung zu setzen. Die sistinischen Gemälde eröffnet er mit der Sintflut, dem hochrealistischen Bild des Kampfes ums Leben, jetzt schließt er sein Lebenswerk mit dem was jenes urzeitliche Gericht typisch andeutete. Auch Themen einfacher historischer Gruppen wurden ihm damals unter den Händen zu Entfaltungen großer Menschenmassen: Peter und Paul, die Skizzen der Auferstehung. Es ist nicht blos der productive Trieb, der einmal aufgeregt, nicht zur Ruhe kommt, bis er alle Möglichkeiten der Motive erschöpft hat. Es ist der Zug nach einer universellen Harmonie; der nun seine letzte, erschöpfende Befriedigung findet in dem Vorgang, dessen *dramatis personae* die ganze Menschheit.

Zuletzt hatte er in der Mediceercapelle seine definitiven Begriffe von machtvoller Entfaltung der Körperlichkeit mit entsprechenden Contraposten in typischen Gestalten, Paradigmen verwirklicht. Die dort aufgebotene, den Bedingungen der Marmorplastik gemäß an wenige Figuren gekettete Kraft, löst jetzt einen stürmischen Expansionstrieb aus. Wie Herakles nach Jahren methodischer Erziehung zu athletischer Ausrüstung auf seine zwölf Taten einstürmt.

Wir lesen, daß er einst ein Lehrbuch der Akte geplant hatte, als Gegenstück und Ergänzung der Proportionslehre. Aber Lehrgebäude sind kein Geschäft für den Künstler: ihn kann die Geberde nur als Ausdruck concreter Impulse reizen. Alle waren damals einig, daß er im Weltgericht einen solchen Codex der Akte faktisch gegeben habe: *tutto quello che d'un corpo umano può far l'arte della pittura, non lasciando indietro atto o moto alcuno* (Condivi 61). Das Weltgericht war das *esempio,* will sagen, das realisirte Ideal seiner Kunst.

Verfuhr er also etwa wie ein moderner Poet, der eine Collection seltener und kerniger Worte aus alter Nationalliteratur, Dialekten und

technologischen Büchern aufspeichert, um daraus einen buntfarbigen Roman zu fabriciren? Ist das Weltgericht nur ein Atlas seiner Attituden unter dem Vorwand eschatologischer Mythologie? Aber man zeige uns eine Figur, ein Motiv, dessen Erfindung nicht aus ihrer Rolle im Drama gefolgert wäre, dessen Durchführung nicht in dieser Rolle aufginge.

Apokalyptik

Das theologische Thema des von Papst Clemens beschlossenen Gemäldes stand doch mit seinem früheren Gemäldecyclus in geistigem Zusammenhang, ja jener Cyclus der Decke schien auf ein so gestaltetes Finale loszusteuern. Über ihren Gebilden schwebte ein Geheimnis, das Geheimnis einer Zukunft, der jene Folge von Geschlechtern, Ereignissen, Enthüllungen unaufhaltsam zustrebte. Von dieser Zukunft hatten jene Sibyllen und Propheten geredet, beim Lesen ihrer Bücher mußte sie auch ihn selbst beschäftigt haben. Diese Zukunft war nach der Lehre der Kirche die Erscheinung der neuen Religion, die Botschaft von der „großen Freude, die allen Menschen widerfahren soll“. Diese erste Zukunft hatte dort bereits ihre Bilderkreise gefunden: durch jenen Malerverein Sixtus' IV und in Raphaels Akten der Apostel. In der tat haben die Propheten den Samen der neuen Religion ausgestreut: aber sie hatten noch über ganz andern Zukunftsbildern gebrütet, die auch jetzt noch Zukunft waren: der *Apokalyptik*. Diese sollte nun an die Reihe kommen.

Der Inhalt der johanneischen Apokalypse ist ja „das vollendete Geheimnis, das Gott verkündet hat durch seine Knechte, die *Propheten*“ (VI, 10). Hier wird der Vorhang weggezogen von dem was hinter den Stirnen, in den Büchern und Rollen jener Sehergestalten der Zwickel geschrieben stand: der „große und schreckliche Tag des Herrn“ (Joël). Hier wird der Kelch des grimmigen Zorns Gottes den Völkern kredenzt (XIV, 10) und die sieben goldenen Schalen der Engel (XV, 8) ausgegossen; hier hört man die Racherufe der Opfer der Verfolgung (VI, 10). Die Bücher des Lebens und der Verdammnis werden aufgetan (XX, 12); die Erde giebt ihre Toten (Ezechiel), der Schwefelpfuhl verschlingt die Verworfenen. Alle diese von dem Verfasser der Offenbarung zu einem Gemälde des Siegs der neuen Religion versammelten Bilder geben die Motive

des Weltgerichts; denn bei der Eröffnung ihrer mit den schroffsten Zügen orientalischen Rachegeistes gesättigten Visionen erscheint Jesus, „kommend in den Wolken", vor dessen Anblick der Seher von Patmos wie tot hinsinkt.

Aber Furcht und Schrecken ist doch nicht der Geist der Religion Jesu; wer an ihn glaubt, „kommt nicht ins Gericht". Lange hat selbst die Kirche der Aufnahme der Apokalypse in den Canon widerstrebt. Diese hat die Maler durch den orientalisch mächtigen Stil der Bilder und die Gewalt des Pathos angezogen; wie Dantes Werk nicht immer zum Gewinn der Kunst. Man könnte diese bizarre und absurde Übertragung des nur für Ohr und Phantasie Großen in den Bereich des Auges bedauern. Aber keiner ist bei dem verwegenen Unternehmen mit so unfehlbarem Takt für das Darstellbare verfahren wie Michelangelo, keiner hat in der Wirkung des Bildlichen wie er die Höhe des Gesprochenen erreicht. Er hatte in dem frühern Werk der Volta mit jenem jüdischen Geist unverkennbare Sympathie gezeigt, jetzt nun, kurz vor der Hinwendung seines Alters zu der christlichen Idee der Erlösung, flammt jener Geist noch einmal auf, in dieser *Apocalisse italiana*, wie sie David Levy genannt hat. Es hatte Augenblicke gegeben, wo er ihren Vergeltungs- und Rachegeist nachempfinden konnte. Die sich ein Bild von ihm geschaffen hatten als eines reinen und leidenden Gerechten, mochten sich die abwehrende Geberde seines Weltrichters als *seine* symbolische Haltung gegenüber Welt und Zeit denken. —

Man wollte wissen, daß er schon viele Jahre vorher sich mit verwandten Entwürfen getragen habe. In dem Transeptgewölbe der Kirche S. Trinità de' monti, rechts, sah man noch im XVII Jahrhundert Fresken, in denen ein Sicilianer, Michelangelos Farbenreiber, solche Skizzen verwertet hatte; „*un certo che di terribile e di vivo*" wies auf die Tatze des Löwen hin. Es war der Fall Lucifers, für den Clemens' VII die Ostwand der Sistina bestimmt haben sollte. Die universale Tendenz hätte in diesem Uranfang der Geistergeschichte eine Ergänzung gefunden.

Die Erfindung

Das Frescogemälde Michelangelos bezeichnet den Abschluß, das erreichte Endziel einer langen Reihe kirchlicher Darstellungs-

versuche des ebenso gewaltigen wie bedenklichen Stoffs. Ja man könnte sagen: Er hat es der Kunst erst erobert, — wofür man ihm vielfach mit Tadel, Spott und Protest gedankt hat. Ein Blick auf seine Vorgänger veranschaulicht die Größe und Gefährlichkeit der Aufgabe. Die Darstellungen beginnen erst um die Wende des Jahrtausends, vielleicht in Zusammenhang mit der Erwartung des Weltendes. Ein Andachtsbild also, ohne das sich die bildfrohe Christenheit ein Jahrtausend lang beholfen hatte! Sie waren zuerst überwiegend symbolisch. Die älteste italienische Mosaik im Dom von Torcello mutet uns an wie ein heiliger Schrein, eine Etagère, besetzt mit Sinnbildern und Allegorien, wie sie die biblischen Texte und ihre traditionelle Weiterbildung an die Hand gaben. Die Apokalypse — ihre Hauptquelle — beschäftigte auch die Kunst der neuen Zeit mehr als je: Dürers Holzschnittfolge (1498) hat wohl das äußerste geleistet in energisch wörtlicher Versinnlichung dieser vor anderthalb Jahrtausenden in Jerusalem geschauten, eigentlich den Prophetenbüchern entlehnten, also in der bilderfeindlichen semitischen Sphäre erzeugten Gesichte. Nun denke man sich angesichts solcher wunderlichen Übersetzung, um nicht zu sagen Verknöcherung dichterischer Visionen einen Italiener über den Gegenstand geratend, der gründlicher als alle mit der Zeichensprache des Symbolismus gebrochen hatte. Zwar waren Anläufe zu einer Vereinfachung von rein malerischem Gesichtspunkt aus bereits gemacht worden. Verschwunden waren viele der biblischen wie der mittelalterlichen Motive: Der Erzengel Michael mit der Seelenwage, der Kreuzesthron (die Hetoimasie) mit den Passionswerkzeugen, Abrahams Schooß; der Regenbogen, Sonne und Mond, der zusammengerollte Himmel, die Ordnungen der himmlischen Hierarchie. Was beibehalten wurde, die Bücher des Lebens und Todes, der Rosenkranz ist fast nur noch Anspielung. Das mittelalterliche Schema ferner stellt ein Gewebe formal heterogener Bestandteile dar: eine feierliche Gerichtssitzung, einen Titanensturz, die complicirte Folterkammer der Hölle, das Wunder der Auferstehung. Und diese konnten einen Maler zur Auflösung des Ganzen in selbständige Tableaus reizen.

Nun aber unternimmt Michelangelo eine Darstellung von streng geschlossener Einheit in Zeit, Raum und Handlung; die Vorführung einer blitzschnellen Folge geistiger, ethischer Vorgänge

und Kämpfe, in voller körperlicher Lebenswahrheit. Es schien wirklich ein titanisches Unterfangen: denn mußte nicht der hier aufgebotene scenische Apparat den geistigen Inhalt belasten, verdunkeln? Nur der dichterische Hymnus, die Harmonien eines Requiem schienen im stande diese Dinge ohne Ballast und Ärgernis auszudrücken. Doch auch die Eindrücke der Poesie und Musik mußten wieder, nach Gesetzen der geschichtlichen Phantasie, den Drang bildnerischer Gestaltung auslösen.

Soviel aber war wohl sicher: wenn dies einmal gewagt werden sollte, jetzt war der Mann dafür da. Und auch die Zeit schien gekommen. Die Kunst ist ihrer Darstellungsmittel Herr geworden, und die Geneigtheit da, ihr, dank dem errungenen Rang, alle Freiheit zu gewähren. Noch war das Dogma nicht erschüttert; die eschatologischen Vorstellungen fanden bei dem Wiedererwachen des kirchlichen Geistes wieder Verständnis.

Die von dem Maler für sein Riesenwerk aufgewandten Mittel waren so außerordentlich und augenfällig, daß die Meinung begreiflich ist, dieser Kunstapparat sei eigentlich seine einzige ernste Absicht gewesen und der Gegenstand blos Vorwand. Die staunenden Auslassungen der Fachmänner schienen dies zu bestätigen. Und der immer wachsenden Zahl solcher, die weder Verständnis noch Interesse für religiöse Symbolik besaßen, mußte diese rein artistische Gesinnung als selbstverständlich, ja ehrend erscheinen. Aber so weit war man doch noch nicht, als Michelangelo das Thema ergriff. Peter Aretino glaubte ihn zu discreditiren, wenn er ihn als rücksichtslosen Vergötterer seiner Kunst denunzirte.

Und wirklich, wenn er im Weltgericht nur den Vorwand begrüßt hätte, um, „in prometheischem Glück schwelgend“, sein anatomisches Wissen, seine Findigkeit in frappanten Attituden zu zeigen: er würde damit ebensowenig wachsen, wie ein großer Staatsmann etwa, wenn bewiesen würde, daß die Triebfeder seiner Arbeit im Dienst des Vaterlandes persönlicher Ehrgeiz gewesen sei — für den man ihn zu groß hielt. Statt daß ihm alle diese Künste nur Mittel gewesen wären, seiner Zeit den traditionellen Stoff menschlich nahe zu bringen, einen Eindruck zu bewirken, der dem Erlebnis einer solchen Katastrophe nahe käme. Nicht anders wie vor dreihundert Jahren dem Thomas von Celano die Strophen seines *Dies irae*. Ja es will uns bedünken, daß die Vorführung eines solchen Vor-

gangs, an solchem Ort, in Ausübung eines dem gemäß gesteigerten Schaffensvermögens ein Zustand der Psyche sei, in dem die Antriebe von Ehre und Ruhm völlig verschwinden.

Sein Hauptmittel war hierbei der Ausdruck der Seelenzustände, dem er in der tat alle seine Kunstmittel unterordnet; jener ihm eigene psychologische Realismus, der aus den Tiefen der eigenen Phantasie den die Schatten der Vorzeit belebenden Geistesfunken herausschlägt: der Realismus eines Dante, der was kein Auge sah und kein Ohr vernahm, lebendiger vorführt als Geschichtschreiber und Dichter das Erlebte und Geschaute. So verstand Longin das Erhabene.

Das Weltgericht, in der traditionellen Inscenirung, hatte die solenne, erschütternde Feierlichkeit eines Gerichtstages,[1]) als Abschluß eines Processes. Eine solche Schlußsitzung war das Autodafé, wie es einst vom Inquisitionstribunal in Gegenwart des spanischen Hofes und der höchsten Behörden auf öffentlichem Platz gefeiert ward. Wenn Fremde sich über die Popularität eines so grauenvollen Akts wunderten (die Execution geschah vor der Stadt), so versicherten die Spanier, daß es kein imposanteres Schauspiel von hochtragischem Kunstwert gebe. — Ein Reichstag ist es also, der sich zum Tribunal constituirt hat. Wir sehen den Oberrichter, in der Mitte seiner Assessoren, die Angeklagten werden feierlich geladen, die Gerichtsdiener bringen das *Corpus delicti*, der Stab wird gebrochen, die Verurteilten ergriffen, abgeführt, executirt. Diese Form, im Grunde doch nur Symbol innerlicher Vorgänge, war Michelangelo, wie alles ceremoniöse und repräsentirende, antipathisch; ihn mußte es drängen, solche, die hier aufgewühlten Tiefen der empfindenden Menschennatur verschleiernde, conventionelle Schalen zu zerbrechen, damit sich der Geist des Vorgangs aus sich selbst die Form gebäre.

So setzt er an Stelle der feierlichen Gerichtsitzung das Bild eines Kampfes, der alle Energien und Empfindungsmöglichkeiten der

---

[1]) Die älteste Darstellung diesseits der Alpen, in dem Wandgemälde der Kirche von Oberzell auf der Insel Reichenau, enthält nur die Apostelzwölfe zur Seite Christi, und darunter in zwölf kleinen Figuren, predellenartig, die Auferstehung.

menschlichen Natur in Spiel setzt. Wir dürfen uns ja ihn selbst als eine Natur vorstellen, der das Leben als Kampf erscheint:

> Denn ich bin ein Mensch gewesen,
> Und das heißt ein Kämpfer sein.

Dies war auch die Meinung seines Plato: „Groß ist der Kampf, sagt er emphatisch, gut oder böse zu werden". Der athenische Weise hatte unsere geistige Bestimmung im Bild eines solchen Weltkampfes, eines hinaufstrebens und herabsinkens versinnlicht, in jenem tiefsinnigen und zugleich plastischen Gesicht des Phädros, eines Heerzugs der Geister unter Führung der Götter, im Ringen mit widerstrebenden Mächten. Es war das Bild eines zeitlosen Vorgangs, in dessen Ausgang er den Schlüssel des Rätsels unserer irdischen Existenz fand. Nichts anderes ist dies große Gesicht des Florentiners, diese Schlußoffenbarung seiner Kunst in einem Kampf, dessen Schauplatz das Universum.

Deutlicher als in dem Fresko erkennt man Michelangelos Meinung aus den in der Casa Buonarroti aufbewahrten Skizzen: hier liegt uns die erste Intention vor, ehe die Berücksichtigung der mannigfachen Momente der Handlung die Composition complicirter, schwerfälliger gemacht hatte. Einheit und Bewegung herrschen hier unbedingt. Verschwunden ist das Tribunal, überhaupt ist kaum eine Erinnerung an die frühen Darstellungen geblieben. Man würde irgend einen mythologischen Götterkampf vermuten, wenn nicht die aus Orcagna, Fiesole und anderen wohlbekannte Figur des Richters uns orientirte, was dieser Himmelsturm und Absturz bedeuten soll.

Wie eine Rauchwolke aus dem Spalt vulcanischen Terrains, so steigen die Scharen der Neubelebten aus dem Winkel links und wälzen sich, nach oben anschwellend, der Mitte zu, in heißem Ringen und ungestümen Flehen, an ihrer Spitze die Mutter Gottes, wie ihre Führerin, knieend, die Arme weitausgebreitet, fast heftig in ihrer Fürsprache bei dem Sohne, der sich aber mit der Geberde des Donnerschleuderers ganz nach der andern Seite kehrt, wo Gnade nicht mehr am Platze ist. Man sieht zu seiner Rechten noch eine Gruppe von Geretteten, an denen der Blitz des verdammenden Worts vorübergleitet; flehend, ängstlich zusammenschauernd blicken sie zu ihm hinauf. Darunter in der Mittelhöhe des Bilds, leicht angedeutet, die Schar des Posaunenchors; zur rechten streitbare

Engel das frevelhafte Attentat auf die himmlische Veste abwehrend. Dabei fehlt die Symmetrie der beiden nach oben und unten bewegten Hauptmassen.

Es ist möglich, daß Michelangelo in den vorhergegangenen dreißig Jahren einmal in Orvieto war, sich die Fresken Luca Signorellis in der Cappella nuova anzusehen. Wenn man aber den Cortonesen hier und da mehr als irgend einen Vorgänger auf ähnlichen Wegen trifft, in einem Punkt mußte er Michelangelos Widerspruch herausfordern. Er war durch die ihm überwiesene Räumlichkeit zu einer Teilung des Stoffs in ganz getrennte, selbständige Tableaus genötigt. Ein jedes enthielt, in einem gewissen Unisono, geistreiche Varianten eines Motivs. In dem originellsten Stück, der Geschichte des Antichrists, diesem mit echt historischen Zügen ausgestatteten Bild einer mittelalterlichen Ketzergeschichte, würde wohl Niemand den integrirenden Teil eines größeren Ganzen vermuten. Je weiter also Signorelli hier in der Zertrennung des Stoffs gegangen war, um so schärfer warf sich sein Nachfolger auf die Durchführung strenger Einheit. Und ebenso widerstrebend war ihm die topograpische Behandlung des Jenseits in der ihm gegenwärtigen, ja von ihm selbst illustrirten Dichtung Dantes. Die Erinnerung an Örtlichkeiten hat er soviel als möglich ausgeschieden, er will nur den Moment malen: Wie der Blitz ausgeht vom Aufgang, ja scheint bis zum Niedergang, also wird sein die Zukunft des Menschensohns (Ev. Matth. 24). Er wird vernommen werden von allen Geschlechtern bis zu den Enden der Erde, also daß alle jene ungezählten Personen des letzten Akts dieser größten Tragödie in eine einzige rapide, unaufhaltsame Strömung hineingerissen erscheinen.

Diese Einfachheit der ersten dithyrambischen Crystallisirung der Conception in der Skizze der Casa konnte nun freilich nicht erhalten werden. Die im Lauf der Zeit ausgebildete complicirtere Disposition des Weltgerichts mußte berücksichtigt werden; jenem grandiosen Dualismus der Massenbewegung mußte eine Vielheit von Nebengruppen angegliedert werden; daher diese mehr studirte, weniger malerische Regelmäßigkeit seines Plans. Die Engelscharen mit den Passionswerkzeugen, die Mandorla des heiligen Senats, die Chöre der Seligen alten und neuen Bundes, die Hölle mit den Danteschen Mythologien — dies alles wurde nun in drei Zonen symmetrischer

Massen geordnet. Durch die hierauf gewandte Arbeit wurde das Gemälde zu einem Wunderwerk des ordnenden Verstandes. Der Maler gleicht einem Feldherrn, der aus angeworbenen und freiwilligen Truppen verschiedenster Herkunft eine Armee zu bilden hat. Er muß seine Arbeit bis ins kleinste teilen, und jeder Einzelfigur seine ganze Spannkraft zuwenden, ohne doch die Gruppe und das Ganze aus den Augen zu verlieren. Abgeschlossene compakte Massen sind zu gestalten, von stark differenzirtem Charakter des geistigen Inhalts und der Bewegung. Kein architektonischer Rahmen, kein landschaftlicher Schauplatz kommt ihm zu Hilfe: nur die blaue Luft trennt sie, wie das Meer um eine Inselgruppe flutet. Jede Figur muß in den großen ihr Abteil durchwaltenden Zug einströmen, ohne doch ihre volle plastische Sonderexistenz und Durchbildung einzubüßen. Bei dieser Berechnung im einzelnen mußte aber dem Ganzen der Eindruck unermeßlichen Menschengewühls verbleiben. Die homogenen Massen durften auch nicht blos Additionen gleichartiger Einzelfiguren sein; es giebt in jeder dominirende Hauptpersonen oder -gruppen, sie stehen im Vordergrund, freigelassen, als Schlüssel dieses Teils; andere sind teilweise verdeckt, endlich sieht man blos noch Köpfe; sie verlieren sich im Grunde: wie Nachzügler, im Luftton verschwebend.

Obwohl ferner das Bild strenggenommen einen einzigen Moment vorführt und dessen Wirkung, nämlich den Spruch des Richters, so sind doch die Teile keineswegs blos Aneinanderreihungen von Varianten in rhythmischem Nebeneinander: wie die Kampfbilder griechischer Tempel. Die Monotonie eines solchen Unisono war nicht in seinem Geschmack. Nirgends aber hat er sich so erfolgreich des bekannten Mittels großer Historienmaler bedient, Bewegung in eine Handlung zu bringen: der Aufnahme und Verteilung successiver Momente in die Handlung, wo man sich dann auf geistreiche Weise mit dem unverbrüchlichen Gesetz der Zeiteinheit abzufinden hat.

Das Weltgericht bot für diese Behandlung das wünschenswerte Material. Eine Bogenlinie, von links aufsteigend, bezeichnet die stetige Folge der Acte des Dramas: die erste Regung des Lebens im Staub der Grüfte; das Emporschweben der Neubelebten zur Wolkenregion; die Sammlung um den Richter und Erwartung des Spruchs; die Vereinigung der Auserwählten und der

Sturz der Bösen. Wie die Strophen des mittelalterlichen Hymnus zieht diese Zeitreihe, im Sturm und doch in vollendeter Klarheit an uns vorbei: die Schnelle des Blitzes ist hier gemalt, ja die Zeitlosigkeit.

Dramatis Personae

Die alle Höhen und Abgründe empfindender Menschennatur aufwühlende Bewegung, Beseligung und Schrecken, Leben und Tod, geht aus von einer Causalität: *eine* Person ist es, die diesen Weltsturm erweckt, und in einem Augenblick. Jemehr die Kunst sich der Aufgabe bewußt wurde, die traditionellen Motive zu beleben, mußte sie darauf kommen, diese entgegengesetzten Wirkungen auch in der Causalität sichtbar zu machen. Aber stand sie da nicht vor dem Unmöglichen? Dieselbe Sonne kann wohl versengend und lebengebend auf die Oberfläche ihres Planeten wirken; aber ein Menschenantlitz kann nicht Abscheu und Liebe zugleich ausdrücken, sowenig wie nach zwei Seiten zugleich sich hinwenden.

Die ältere Zeit entging dieser Schwierigkeit, weil ihr die Sprache des Affekts überhaupt fernlag: Christus wirkt durch seine bloße Erscheinung, in einem gleichsam liturgischen Act: Er thront, schwebt in der Mandorla, in strenger Frontansicht, die Hände symmetrisch ausgebreitet, impassibel; so in Torcello.

Allmählich aber zeigen sich Versuche, die Doppelwirkung symbolisch auszudrücken: aus dem Mund Christi geht nach links das Schwert, nach rechts die Lilie. Dann auch pantomimisch: die eine Hand ist zum Segnen erhoben, die andere abweisend gesenkt. So Giotto in Padua, Memling in Danzig. Aber diese Verteilung der Gestalt an zwei entgegengesetzte Funktionen hat sich nicht gehalten; seit dem XIV Jahrhundert wird die verdammende Geberde der herrschende Zug. Der ganzen Gestalt wird eine Wendung nach links und unten gegeben; der rechte Arm ist wie im Schleudern des Urteilspruches hoch erhoben. Ja im Campo Santo zu Pisa wird dieser Act sogar auf die zur rechten thronende Madonna übertragen — der doch die Milderung der strengen Gerechtigkeit zufallen sollte. Man muß hier an den Verfolgungsgeist denken, der damals entfacht, sich neue unerhörte Formen — Mißformen — der Justiz schuf. Jene mittelalterliche Erbschaft übernahm dann die Re-

naissance, bis auf den nächsten florentinischen Vorgänger Michelangelos: Fra Bartolommeo.

Man wird nicht verkennen: diese Fassung bot einen formalen Vorteil; dieser einfach große Zug, im Centrum des Gemäldes, paßte zu der Ausübung einer so ungeheuern Wirkung und zu der Stimmung des *Dies irae.* Aber die bei der Idee der Wiederkunft uranfänglich voranstehende Vorstellung des Wiedersehens, der erfüllten Sehnsucht — das „Ja komm Herr Jesu“ am Schluß der Offenbarung und des Neuen Testaments — war nun völlig gestrichen, und zugleich freilich auch der Charakter des Religionsstifters bis zum Unkenntlichen verzerrt. Dessen der seine Botschaft einst eröffnet hatte mit dem erhabenen Worte „Richtet nicht!“, der noch am Kreuz für seine Mörder betete. Was hat diese Gestalt mit dem historischen Christus noch gemein außer dem Namen und den fünf Wundenmalen? Sie würde besser passen zu einem Judas Maccabäus, dem Befreier seines Volkes, der umringt von der Schar seiner Getreuen, aus ihr hervortritt, die Arme hoch erhebend, die Deroute der niedergeworfenen Feinde entscheidend. Seine Geberde erinnert auch an den blitzschleudernden Jupiter *(sommo Giove)*, der in Michelangelos Sturz des Phaeton sich ähnlich benimmt; ja bei einer Zeichnung schwankt man wirklich zwischen beiden. Also: dieser Christus ist nur für die Verdammten da: den Strafengeln und Teufeln giebt er die Parole, die Seligen und Heiligen werden zu keineswegs unbesorgten Zuschauern und Zeugen des Urteilspruches und seiner Vollstreckung. Ja selbst die Nähe der barmherzigen Mutter scheint ihm unbequem; giebt er ihr vielleicht gar ein Zeichen, sich hier ihrer Einmischung zu enthalten? Man hat wohl in dem schön gelockten Haupt etwas Apollinisches gefunden, „siegatmende Hoheit“ (Grimm), die Gestalt sei wie ein Gesang Homers; dann würde auch das homerische *ὀλοώτατος* auf sie passen.

Am auffallendsten ist die Vernachlässigung der kirchlichen Überlieferung in der Bartlosigkeit. Neuerdings wurden wir gar belehrt, er sei nichts als eine Copie nach dem alten Bertoldo; endlich als letzter Trumpf: er decke sich mit der Satire Aretinos: würdelos, beleidigend für Geschmack und religiöses Gefühl.

Fast einstimmig wird die Zornmütigkeit betont, schon von den Zeitgenossen. „Mit entsetzlichen *(orribile)* und wilden *(fiero)* Mienen kehrt er sich den Verworfenen zu (Vasari); verflucht die Schuldigen

und treibt sie weg von seinem Angesicht ins ewige Feuer (Condivi)“[1]). Das zornige Antlitz blitzt mit schrecklichen Augen auf die Verdammten, als wolle er die Vernichtung noch beschleunigen. Sogar „die Majestät geht unter im Schrecken“[2]). Alle diese Beschreibungen sind nicht gesehen, sondern aus der Deutung der Geberde in die Züge hineinphantasirt, durch Autosuggestion. Nur Wilson fand die Züge ausdruckslos.

Leidenschaft schickt sich nicht für den Richter, soll nicht sein Seelenzustand sein im Moment des Urteilspruches. Auch der weltliche Richter ist Vollstrecker des Gesetzes, nicht Feind des Schuldigen; er verhängt die Strafe nicht als Person, sondern als Träger des Amtes. Wie sollte gar der göttliche Richter, die höchste Gerechtigkeit in Person, seines Amtes im Zorn walten! Man betrachte dies Antlitz für sich, man wird von Zorn keine Spur finden. Und wir wissen ja, wie Michelangelo den Zorn ausdrückte. Wie kann dieser Mund Fluchworte ausstoßen, er ist ja fest geschlossen! Ernst und Entschlossenheit ist darin, schweigender Vollzug einer furchtbaren Pflicht. Deshalb erscheint das Untergesicht so zusammengepreßt. Das Antlitz ist zwar nicht vulgär, *features of a vulgarized Apollo* (Symonds), aber doch nicht ohne einen Zug von Kälte und Härte. Merkwürdig, der älteste Stich Ghisis von 1540 zeigt in dem den Aposteln zugewandten Blick einen Zug schmerzlichen Mitleids; als habe sich der Stecher hier eine Correctur erlaubt, nach *seinem* Empfinden! Und die Überlieferung glaubte in der Handbewegung den Hinweis auf das erlösende Leiden zu erkennen; denn sie deute auf den Lanzenstich, die durchbohrte Rechte.

Man kann verfolgen, wie Michelangelo im Verlauf der Ausführung sich auf diese richterliche Haltung besinnt. In den ersten Skizzen herrscht der leidenschaftliche Zug. Das Haupt ist tiefer vorgebeugt, das linke Bein hoch heraufgezogen, das rechte angezogen, wie im Aufspringen. In einer andern Zeichnung streckt er die

---

[1]) VASARI: Con faccia orribile e fiera ai dannati si volge maldicendogli. CONDIVI: In guisa d'uomo, che irato maledice i rei, a gli scaccia dalla faccia sua al fuoco eterno.

[2]) La pantomime du Christ n'a pour toute majesté que d'être terrible. CH. BLANC p. 59; H. GRIMM II, 224; SPRINGER II, 274; JESSEN p. 38; SYMONDS II, 60; WÖRMANN II, 586; KNACKFUSS p. 81; CHAPON: Le Dieu irrité. WILSON: The features without expression p. 420.

Linke geradaus nach vorn, in Verkürzung; in einer dritten weist der Arm nach tief unten, dem *fondo dell' universo.* Aber bei der ersten Fixirung des Entwurfes war seine Phantasie zunächst darauf aus, das große motorische Schema des Ganzen zu veranschaulichen. Die hier festgestellten Bewegungsmotive blieben freilich als Grundlage bestehen; sprach die hocherhobene Rechte nicht von niederschmetterndem Fluch, die Linke von Versagen jeder Gnadenbitte? So mochte dem Schuldbewußtsein die tröstliche Gestalt des Erlösers vorkommen.

In eigentümlicher Fassung erscheint die Mutter Jesu. Sie hat den üblichen Platz zu seiner Rechten, im Augenblick vorher saßen sie noch beisammen, wie ein Königspaar auf Thronen. Sie drängt sich nach dem Sohne hin, wie geängstet von dem Aufruhr unten: die Hände zum Antlitz erhoben, gekreuzt, wobei der linke Finger die Wange berührt. Aber das Gesicht ist von Jesu abgewandt: sie hat mit dem was jetzt geschieht, nichts mehr zu schaffen. Ihr Auge ist abwärts gerichtet: und hier trifft es die so noch Hoffnung haben, die aus den Gräbern erstanden, mit Hilfe der Gnadenmittel sich bemühen, den Himmel zu erklimmen. Zu diesen Gnadenmitteln gehört ja auch ihre Fürbitte. Sie gedenkt ihrer: das gütig sanfte Angesicht soll ihnen — im Geiste — gegenwärtig gedacht werden.

Mancherlei Funktionen wurden den Engeln zugewiesen; freilich sind sie von allen diesen Personificationen am wenigsten wiedererkennbar. Nicht blos flügellos, auch viel zu massiv für Luftwesen, fallen ihnen in der Ökonomie des Ganzen mehr materielle Aufgaben zu: als Bläser von Instrumenten, Überbringer der Passionswerkzeuge, Wappenherolde, gleichsam Commissare, Wächter der himmlischen Zinnen und Bergführer . . . Die Engel, als Mittelspersonen zwischen Gott und Menschen, wie die Dämonen der Hellenen, gehörten zum symbolischen Personal; sie sollen bestimmte Bewegungsmomente zum Ausdruck bringen. Sie sind die hörbaren und sichtbaren Organe des richterlichen Willens. Sie halten den Auferstandenen das Buch des Lebens und des Todes vor, in dem ihre Werke eingetragen sind: sie bedeuten die Stimme des Gewissens. Eine Figur mit weiblichem Kopf scheint der Obmann der Schar und verteilt die Ordres. Als Posaunenbläser sind Bildungen von ungewöhnlicher Mächtigkeit des Thorax ausgesucht. Als Faustkämpfer versinnlichen sie den gerechten Zorn, den Haß des Bösen.

Hoch oben in den beiden Lunetten (wo sonst die Patriarchen zu sitzen pflegten) erblickt man ungestüm heranstürmende Scharen, als Träger von Dornenkrone, Leiter, Rohr und Schwamm; sie zählen die Silberlinge, mimen die Handbewegung des Würflers. Sie gruppiren sich um die große Säule und das Kreuz; diese Hauptinsignien leuchten uns hier oben entgegen, schräg einander zugeneigt. Fünf bis sechs starke Männer machen sich in mannigfachen improvisirten Bewegungen mit diesen schweren Gegenständen zu schaffen. Sie scheinen wie im angeschwollenen Bergstrom fortgerissen, wie Blätter vom Wirbelwind gefegt. Denn sie sollen zugleich die Attraction der Mitte versinnlichen, den Zug nach dem Hauptort der Handlung: diese Centripetalkraft sollte sich durch ihre Stellung im Doppelgiebel des Gemäldes sogleich dem Betrachter aufdrängen.

Der Himmel

Die obere Abteilung des Gemäldes, an deren Rand der Richter Platz genommen hat, ist vergleichbar der überhängenden Plattform eines Berges, eines Olymp. Aus dessen Hintergrund ist er soeben vorgetreten, um sofort von denen umringt zu werden, die ihr Schicksal aus seinem Munde erwarten. Der scenische Apparat kann nicht einfacher gedacht werden: dies Plateau ist nichts als eine den Himmel von den Regionen der Atmosphäre, der Erde, des Abgrundes trennende Wolkenschicht.

Hier oben nun unterscheidet man, neben, hinter und über Christus, drei Massen: der engste Kreis, der Gefährten seines früheren Erdenlebens und der Blutzeugen, umgiebt ihn in dichtgeschlossenem Gedränge, vergleichbar dem Rahmen einer Grotte. Dahinter die Scharen der Seligen, also eine Anticipation des Spruches.

Manche dieser Figuren, besonders in der Nähe des Centrums, sind augenfällig als geschichtliche Persönlichkeiten gekennzeichnet, sie sollen uns über die Bedeutung ihrer Abteilung orientiren. Man hat oft die Mannigfaltigkeit und Deutlichkeit der individuellen Charakteristik unterschätzt, den Reichtum von Geberden und Mienenspiel; die Vorstellung, daß ihn nur seine typischen Körperformen und Attituden interessirten, wirkt da wie Blendung. Es sind darunter sogar nicht wenige unverkennbare Bildnisse; sehr curios ist das

Profil des Beters hinter dem hl. Bartholomäus; das Geheimnis dieses Alten, offenbar eines römischen Bekannten, an so auffallender Stelle, hat Michelangelo mit ins Grab genommen.

Die Mehrzahl wird man freilich nie erraten; oft ist zweifelhaft ob ihm bestimmte Personen vorgeschwebt haben, selbst die erkennbaren erkennt man nur, wenn man sie sucht. Wo er es wünscht, hat er uns durch Attribute das Raten erspart.

Vor allem fallen in die Augen, zur linken Christi, die zwei großen Apostel, auch hier eng verbunden: die Hünengestalt des greisen Petrus, und Paulus; jener vorstrebend, weit vorgebeugt, dieser zurückbebend. Petrus schreitet fest heran, als treuer Verwalter seines Amtes die Schlüssel präsentirend; er gedenkt der letzten Begegnung am See Genezareth, wo er, als Siegel der Verzeihung seiner Verleugnung, die Wiederholung des apostolischen Auftrages empfing; mit weit geöffnetem Auge scheint er des Meisters Gestalt zu verschlingen. Paulus dagegen, die Arme wie zusammenschreckend an die Seiten gedrückt, die Hände wie abwehrend erhoben, im Auge Forschen, nicht ohne Bangen. Also nicht der Paulus des Philipperbriefes, der in Ahnung des Endes, im Bewußtsein seines guten Kampfes sich sehnte bei Christo zu sein: eher wie vor der Erscheinung bei Damaskus; als erinnere er sich an den Jesus, den er verfolgte. Das jugendliche Gesicht über Pauli rechter Schulter ist vielleicht der Evangelist Johannes.

Oberhalb dieser Gruppe drängt sich vor ein Mann von edlen Zügen, dunkeln Haaren und kleinen stechenden, fast drohenden Augen, mit leidenschaftlichem Blick und Gestus, die Linke ans Herz gedrückt, den rechten Arm nach Christus ausgestreckt, mit erhobenem Zeigefinger —: „der Prediger in der Wüste", sein Beruf, auf den größeren der da kommen soll hinzuzeigen; sein Wort: „Siehe da das Lamm Gottes" ist hier in eine bewegte Gestalt übersetzt. Er ist es ja, der diese ganze Bewegung angefacht, die Rede von des Gottesreiches Nähe aufgebracht, die nun endlich, endlich erfüllt wird. Es ist in seinem Charakter, daß er hier wo Peter und Paul beben, mahnt.

Zu Füßen Christi beginnt dann, wie eine Ehrenwache, die Schar der Märtyrer, sie wenden vertrauensvolle Blicke zum Richter hinauf: die Marterinstrumente sollen für sie sprechen, denn hier ist es „wo Gerechte schier verzagen". Die Reihe, zur rechten be-

ginnend, geht dann nach links, oberhalb des Sturzes der Verdammten; diesen halten sie als Anklage ihre gräßlichen Instrumente vor; sie lehnen über den Rand, den Ansturm jener abwehrend; mit strengen Blicken an die Schuld mahnend, durch die sie den Himmel verscherzten. Die hier versammelten verdanken diese Auszeichnung in der „Wolke von Zeugen“ der Acta Sanctorum, ihren Beziehungen zu Rom: S. Laurentius war ein römischer Diakon; römische Kirchen waren im Besitz der Reste des hl. Bartholomäus — dieser eine Studie nach dem Torso des Belvedere — auf der Tiberinsel, des hl. Andreas (sein Kreuz in St. Peter), des hl. Sebastian (in der Kirche seines Namens). Man sucht den Protomartyr Stephanus: ich glaube ihn zu erkennen in der jugendlichen Gestalt über S. Bartholomäus, die Christo direct gegenübergestellt ist, das Antlitz von seinem Licht bestrahlt, die Rechte wie begrüßend erhoben: so sah er sterbend „des Menschen Sohn zur Rechten Gottes“. Seine Reste wurden mit denen des Laurentius in einem Sarkophag bewahrt in der Confession von S. Lorenzo fuori le mura. Ihm gegenüber auf der linken Seite steht die mächtige Gestalt des Andreas, deutlich gekennzeichnet durch das Schrägkreuz.

Selten hat man Gelegenheit wie hier, die geniale Kühnheit Michelangelos zu ermessen: denn was er der malerischen Seelensprache abringen will, ist nichts geringeres als die Vorführung des Zustandes der Freunde und Verehrer Jesu, in dem Augenblick des Wiedersehens des ihnen einst durch einen plötzlichen schrecklichen Tod entrissenen, nach Jahrtausenden. Da hat er ihr Erstaunen, die Ehrfurcht, die endliche Erfüllung langen Sehnens zeigen wollen, hier und da sogar den leisen Schauer, die Bangigkeit, die das Wiederaufleben eines Verstorbenen erwecken müßte. Wie ja auch nach den Evangelien die Jünger die Rede von dem Auferstandenen mit „Furcht und Entsetzen“ vernahmen. Nirgends kann man den Ernst und die dämonische Gewalt seiner Einbildungskraft, die Unbegrenztheit seines darstellenden Vermögens nachempfinden wie hier, wo er diese von den Christen der apostolischen Zeit erhoffte Wiederkehr sich im Ernst vorzustellen, wie ein wirkliches Erlebnis mit unheimlicher Lebendigkeit zu realisiren unternimmt.

Von diesem engen Ring um den Richter sind durch schmale Zwischenräume des blauen Äthers geschieden die Massen der neuen Himmelsbürger zur Rechten und Linken. Diese „triumphirende

Kirche" erfüllt den Vordergrund zu beiden Seiten; sie verliert sich nach oben in dichtem Gedräng, einem Wellenschlag von Köpfen und Scheiteln, und erstreckt sich nach der Mitte und nach hinten zu in Flügeln perspectivisch verkleinerter Gestalten, deren lebhafte Geberdensprache und rollende Augen die Aufregung des plötzlichen Eintritts jenes furchtbar feierlichen Moments, dessen Masseneindruck vergegenwärtigen.

Dieser Eindruck jenes kritischen Augenblicks und des Vorgangs in der Mitte tritt jedoch in der Mehrzahl der bedeutenderen, durch Freilassung ausgezeichneten Figuren der vorderen Reihen zurück. Der Schall der Posaunen scheint nicht bis hierher zu dringen. Diese Glücklichen sind nur mit sich beschäftigt. Wir unterscheiden Motive der Bewillkommnung und des Wiedersehens, brüderlichen Kuß und stürmische Umarmung; Handreichen von oben nach unten. Vornehmlich aber als Kern der etwas chaotisch durcheinander wogenden Gemeinde, geschlossene Gruppen traulichen Beisammenseins, beseligt durch Nähe und Gedankenaustausch. Es ist die Seelengemeinschaft des himmlischen Lebens: Communio sanctorum. Man sieht, an dieser Stelle ist doch eine tiefe Pause im großen Weltsturm. Dieser Zug durfte nicht fehlen — die Besinnung über das Erlebte, das Innewerden, die Erfüllung aller Sehnsucht, das Trocknen aller Thränen.

Die Sprache ist rein und echt; doch wird es nicht viele geben, die Michelangelo hier so lebhaft wie sonst nachempfinden können. Ist seine Malerei im reinen Licht weniger am Platz als im Schatten des Todes und dem Feuerschein der Hölle? Oder führt das Fehlen der Bekleidung einen in Bildern der Seelengemeinschaft störenden Zug mit sich? Übrigens ist, wohl im Anschluß an die Observanz der alten Basilika, im allgemeinen die Trennung nach den Geschlechtern durchgeführt: nur ist hier die Nordseite den Männern zugewiesen.

Auf dieser Seite wird man bekannte Heroen der alten Ökonomie entdecken. Ganz vorn fällt auf die mächtige Gestalt eines Mannes, gelehnt an ein großes Kreuz, das er umfaßt; es ist der reuige Schächer Dismas; er erhielt diesen Platz als der Erste der, nach der Verheißung des Gekreuzigten, mit ihm im Paradiese war. Dahinter der Kopf des römischen Hauptmanns Longinus. Neben jenen etwas versteckt eine zurückgelehnt sitzende Frau, das Antlitz

nach vorn gewandt, vielleicht Maria Magdalena. Der Greis in der Front, gefolgt von der alten Frau, der aus der Schar heraus sich der Mitte zuwendet, ist wahrscheinlich Hiob: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“ Der majestätische Alte oben am Rand mit dem langen weißen Bart wird für Moses gehalten, obwohl man den bekannten Stirnzierat vermißt.

Gegenüber, auf der linken Seite also, das Matroneum. Es ist auch die Seite der Madonna. Hier ist unter den Vordersten Eva, zur Rechten des Protoplasten, seine mächtige Gestalt (gegenüber Petrus) an dem den Körper umgebenden Fell erkennbar. Er erblickt seinen Nachkommen, den zweiten Adam, durch Äonen erwartet; nichts gleicht der Schärfe dieses durchdringenden Blicks, als wolle er ihn zeichnen. Eva berührt seinen Arm, schiebt ihn zurück, um den Blick nach dem Centrum frei zu bekommen. Zwischen ihnen dringt ein Greisenkopf hervor, dem die Mütze etwas modernes giebt, er erinnert an den Kopf Tizians. In den zwei (besonders schön gezeichneten) Schwestern über dieser Gruppe hat man Rahel und Lea erkannt, diese dem Meister so geläufigen Figuren können hier nicht gefehlt haben. Die eine scheint den Alten über die Situation zu unterrichten; die andere wendet sich zurück, mit dem Zeigefinger die Wange berührend, wie Schweigen gebietend: denn der Spruch steht bevor, und auf dieser Seite wird die Unterhaltung am hörbarsten sein. Ein anmutiges Rätsel ist die Gruppe im Vordergrund, ähnlich der (noch nicht entdeckten) Niobe.

Man hat freilich versucht, sämmtliche Figuren und Gruppen zu benennen. Aber gesetzt, Michelangelo hätte ein solches theologisches Programm vorgelegen, so würde er fast alles unterlassen haben, um dem Betrachter dessen Auffindung zu erleichtern. Es lag ja außerhalb seiner Kunstmittel, und hätte er es versucht, sein Werk würde ganz anders aussehen. Das von theologischer Erudition strotzende Fresko im Chor des Escorial (von Luca Cambiaso), die Kuppel des Florentiner Doms, der Stich von Martin Rota, verraten uns, was ungefähr dabei herausgekommen wäre.

Das Ziel, das er sich hier vorgesetzt, verbot es sogar. Dies Ziel war die Vorführung des einen Moments, des größten der Weltgeschichte, und der Gewalt seines die ganze Menschheit mit fortreißenden Eindrucks. Diesem die bewegten Massen in verschiedenster Richtung durchwogenden Gefühlssturm und Collectivaffekt mußte

alles Einzelne untergeordnet werden, mit Ausschluß dessen was hier zerstreut und ernüchtert hätte, also des gelehrten Programms. Es mußte ein Eindruck sein wie der des Sehers Apok. 7: „Danach sah ich, und siehe eine große Schar, welche Niemand zählen konnte, aus allen Völkern, Stämmen, Sprachen, vor dem Stuhl" . . .

Die untere Welt

Dieser Teil des Weltgerichts hat von jeher den nachhaltigsten Eindruck gemacht, die tiefsten Narben der Erinnerung zurücklassend. Hier erst, wähnten manche, komme der Alte in sein Element. Nichts ist verständlicher als die Nachtseite der Menschennatur: Schrecken und Haß, Schmerz und Grausamkeit, das sind eben ihre stärksten Pulse. Auch der kann solche Scenen fassen, dem die obern ein versiegeltes Buch sind; und diese sieht in ihrem wahren Lichte nur ein Auge das auf jenen geruht hat. Sie scheinen dann wie geläutert aus dem Weltbrand emporzuschweben.

Michelangelo ist in der Behandlung dieser Dinge zum Teil ganz neu. Die Hölle, so schwer sie auf der Phantasie der Menschen bis dahin gelastet, war in der Kunst immer nur grotesk erschienen, für die außer ihrem Bannkreis stehenden lächerlich. Michelangelo war auch hier der große Leben- und Leibgeber. Er hat zuerst den Teufel gesehen, und hat ihn bei der Arbeit gesehen. Die Furchen seines Greisenkopfes machen es glaublich. An seines Dante Hand hatte er die Hölle durchwandert, aber auch auf eigene Hand.

Und die neue Menschheit, die er sich in Anläufen intensiven Ringens mit der Natur geschaffen, dieses Riesengeschlecht, dem er die Aufführung der Weltgerichtstragödie übertragen hatte, es hatte da oben doch keine rechte Gelegenheit gehabt sich auszuleben. Solche Wesen, die sich nur im Kampf mit feindseligen Gewalten geformt haben können, sie waren noch zu andern Daseinsäußerungen geschaffen, als zu Geistesleben und Liebe, zu Gehorsam und Gebet. In seinen allerersten Anfängen schon war sein Instinkt auf halbmenschliche und übermenschliche Geschöpfe der Fabelwelt verfallen: jetzt sollte sich zeigen worauf das hinauswollte. Es scheinen Motive antiker Götter- und Titanenkämpfe; aber die alten griechi-

schen Marmorwerke wirken neben den seinigen wie heitere Gymnastik. Der Geist hat sie vergiftet. Sein Bild des Teufels geht von der antiken Satyrbildung aus, belebt durch die öden Verzerrungen der Tobsucht; das Erlöschen der moralischen Anlage hat die Arglist und den Krampf des Wahnsinns ausgelöst. Keine Phantome: der Mensch wäre ja nach den Pessimisten das verderblichste und grausamste Raubtier, das unser Planet auferzogen hat. Dieser Herr der Schöpfung, oft mehr der Vernichter seiner vernunftlosen Mitgeschöpfe, übertrifft die bösartigsten unter ihnen, wenn er in Massenkämpfen mit fürchterlichen Werkzeugen aus verwerflichen Motiven seinesgleichen vernichtet. So malte sich hier doch ein wesentlicher Teil seiner wahren Natur. Er hat es verdient, daß ein kosmischer Aufruhr wie dieser einmal mit ihm aufräumte.

In jenen Vorgängen über den Wolken also feierte ihre gewaltige Kraft, hier unten erst wird sie zu ungehemmter Aktualität aufgestachelt, bis zu dämonischer Überschreitung der Naturgrenzen. Auch konnte keine Katastrophe der Geschichte diese tiefste Energie ins Werk setzen; auch nicht der Kampf des Lebens gegen die Vernichtung. Es ist die eherne Notwendigkeit der Vergeltung, aber gefärbt mit rotglühendem Haß; das fühllose Verhängnis transformirt in ein empfindendes Ungeheuer voll Schadenfreude und Henkerslust.

* * *

Als Ganzes, landschaftlich betrachtet, ist dieser Teil des Gemäldes von hohem malerischen Wert und unergründlichem Stimmungsgehalt. Könnte man es sehen, wie es im Augenblick der Vollendung war!

Es beginnt tief unten mit einem öden Felsenstrand, rechts die Fläche eines Meers, das im Winkel zur linken an die Pforte des Abgrunds brandet, wo Charon seine Fahrgäste ausladet, ein Flammenmeer auflodert. Jenes ist ein Totenfeld, ein Campo santo im Schleier der Dämmerung:

> Sì come ad Arli ove 'l Rodano stagna . . .
> Fanno i sepolcri tutto 'l loco varo. (Inferno IX, 112f.)

Im Grunde ein unheimlicher Lichtschein, wie das letzte Abendrot der untergehenden alten Erde. Dahinein schneiden dunkle bewegte Schemen, jenes Gefilde durchwogend.

Es ist das Gähren des Lebens im Staub der Verwesung; die Toten Grabplatten aufstoßend, in die Luft entschwebend, wie eine gespenstische Brockenfahrt. —

In der mittleren Region zwischen jenem düstern *fondo dell' universo* und der Wolkenbühne des Paradieses hat Michelangelo dem Zug aufwärts und abwärts in lebendigen Gruppen Körperlichkeit verleihen wollen. Nie hat er gewaltigere Bewegungsmotive der Phantasie abgewonnen, wie diese Kletterer und Abstürzenden, diese Luftsymplegmen und Luftbalgereien zwischen Dämonen, Engeln und Sterblichen. Ungenirt durch Raum, Schwerkraft und irdische Bedingtheit seiner Wesen konnte er hier schalten und walten. Daß dies alles symbolisch ist, sieht Jedermann; auch der *allgemeine* Sinn der Symbole dieses Hinauf und Hinab liegt auf der Hand. Aber im einzelnen hat er sich (ähnlich wie in den Familienbildern der Lunetten) seiner bildnerischen Phantasie völlig schrankenlos überlassen. Er begnügt sich, hier und da ein Zeichen anzubringen, das uns ahnen lassen soll, was dahinter steckt. Man sieht den Schlüssel im Gurt eines Abstürzenden: es ist der Geiz: danach werden mit dieser Gruppenreihe die sieben Todsünden gemeint sein. Oder wenn einige der Neuerstandenen an Rosenkränzen als Stricken hinaufgehißt werden: da verstehen wir, daß es sich um die Gnadenmittel handelt, die bei dem steilen Aufstieg zum Himmel so nötig sind. Versucht man nun aber weiter ins einzelne zu gehen, so verirrt man sich im Dunkel.

Wäre er systematisch verfahren, hätte er eine Art Interlinearversion theologischer Ideen versucht, er würde seiner Kunst den Nerv durchschnitten haben, — wie der Musiker, wenn er zu den Worten des Dichters eine Interlinearversion komponiren wollte. Nur Halbmalern und Halbmusikern wird dergleichen begegnen.

Freilich wird oft das Bild ein Übergewicht gewinnen über den Sinn! Ja man fühlt sich versucht, das bildliche beim Wort zu nehmen, zu versuchen was herauskommen würde, wenn es wäre was es scheint. Alles gewinnt dann einen neuen Reiz. Wir sehen nun die Anstalten zur nächtlichen Überrumpelung einer steilen Bergveste; dort das Abschlagen einer Sturmcolonne: die drohenden

Märtyrer mit ihren Insignien erinnern an den verderblichen Apollo wie er von Trojas Zinnen die Achäer zurückschreckt. Und so verbreitet sich diese realistische Beleuchtung aus nach unten und oben: Die Camposantolandschaft wird zu der vorhergegangenen Reveille des Lagers; — das Paradies zur Feier des Siegs, mit dem Sieger auf dem eroberten Thron, umgeben von huldigenden Vasallen und jubelnden befreiten Völkern, Siegesmarsch, Überlieferung der Reichsinsignien. Zuletzt das *Vae victis:* Transportation der Gefangenen, Kerker und anderes.

Überläßt man sich diesen Eindrücken, erwägt man was Michelangelo hier, an der Schwelle des Alters, urplötzlich zu Tage fördert, so könnte man fragen: War denn sein bisheriges Schaffen ein Mißverständnis? Zeitlebens war er den Stoffen des Kampfes aus dem Weg gegangen, auf die ihn sein Naturell von Anfang hinzuweisen schien; und nun erst auf der Suche nach Symbolen moralischer Ideen einer spiritualischen Religion löst sich der Bann, der auf seiner Phantasie gelegen. Unergründliche Welten von Möglichkeiten lagen hinter dieser mächtigen Stirn verborgen!

Stil und Geist

Die Meinungen gehen weit auseinander: Ist der Stil des Weltgerichts plastisch oder malerisch? In welches der historischen Gefache gehört es: Renaissance, Mittelalter oder Barock; weist es zurück oder vorwärts? Aber hier war eben ein Thema gestellt, das sich seine eigne Form schaffen mußte. Das Werk widerstrebt durchaus der Einordnung in die Gemeinplätze der Kunstliteratur.

Es erschien in einem kritischen Zeitpunkt: im Beginn jener Wiederbelebung des Katholicismus, die man als Ende der Renaissancebewegung zu betrachten pflegt. Das Thema, im Jahrhundert des Humanismus nicht beliebt, hatte einen reactionären Zug; die Erweckung dieser mittelalterlichen Phantasmagorie, in solcher Mächtigkeit, mußte auf das unter ganz anderen Eindrücken erwachsene Geschlecht fremdartig wirken. Wie es da aufgerichtet stand, seine Riesenwand ausfüllend, mit all seiner Aufdringlichkeit, Starrheit, Gewaltsamkeit: man konnte sich vorstellen, ein Bischof des XIII Jahrhunderts habe, zur rechten Dante, zur linken seinen Baumeister, dem

Maler das Programm dictirt. Die Anordnung war die traditionelle, die er beibehielt wie etwa Leonardo die alte des Cenacolo, sicher nicht aus Bequemlichkeit oder Respekt vor der Überlieferung, sondern als die einzig sachgemäße.

Das Gemälde kam freilich von einem Bildhauer. Der Formgeschmack ist das Produkt seines Ateliers, Modellirung, Ponderation, Ausdruck verraten den Marmorbildner, obwohl seine Menschen von den Gesetzen der Schwerkraft entbunden sind. „Diese Körper sind solide wie Marmor, die Anordnung in Flächen ist geradewegs in ein ungeheures Basrelief übertragbar. Es ist der Sieg des plastischen Sensualismus.“ [1])

Der mittelalterliche Stoff wurde also neubelebt durch Künste, die dem Mittelalter fremd waren; zu denen das Jahrhundert der Renaissance, d. h. einige seiner kühnsten Köpfe, die Bahn gebrochen hatten; es war das letzte Wort des größten Genius dieser modernen Bildhauerei, der Triumph seiner neugeschaffenen persönlichsten Kunst. Die gewagteste Consequenz, das große Ärgernis war die durchgeführte Nacktheit. Und doch, in jenem Moment furchtbaren Ernstes, wo der Mensch erscheint vor dem ewigen Richter und aller Schein abfällt, was sollte da jene Scheinpersönlichkeit, mit der ihn die Kleidung umhüllt. Gewiß, man merkt den Bildhauer; aber ebenso deutlich kann man erkennen, wie er mit aller Macht ringt, den widerstrebenden Stoff malerisch zu formen, ein echtes Gemälde herauszubringen. Und jemehr man sich in das tiefdurchdachte Werk hineinsieht, verschwindet die scheinbare Fläche, öffnet sich der Blick in den unbegrenzten Raum, wo diese Scharen, nach einem Punkte gravitirend, dessen anziehender und abstoßender, empor- und herabziehender Wirkung folgen. Engel stürmen heran aus den oberen Tiefen des Himmels, Neubelebte dringen vorwärts nach oben, die Verdammten stürzen aus dem Centrum in den äußersten Winkel des Vordergrundes. Hier schließt sich ein dicht-

---

[1]) Il carattere dominante, ancor più che nella volta, è quello di lavoro fatto per la scultura: e non solo è presentata la composizione con un tale ordinamento a piani che potrebbe senza grandi difficoltà esser tradotta in un vasto bassorilievo, ma le parti carnose eccedono tanto nell' aspetto musculoso e solido da sentirvi la materia del marmo. È una vittoria compiuta del sensualismo plastico, sulla pittura. G. MONGERI, Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875, p. 94.

gedrängter Kreis um den Mittelpunkt, weitere Figurenringe umgeben ihn. Die einzelnen Gruppen sind in die Tiefe hinein componirt, verlieren sich in merklicher Verjüngung des Maßstabes und Abnahme des Helldunkels; mit allen Ansichtsweisen der menschlichen Figur wird gewechselt; bis zuletzt ein schattenhaftes Wogen von Köpfen, ein Schweif von Nachzüglern in Luft und Gewölk verschwindet. Wer hier die Tiefe leugnet, hat das Fresco nur im Traum gesehen.

Und selbst aus den Versammelten obersten Ranges um den Richter ist alles feierlich Gemessene entfernt: der Ceremonienmeister hat hier nichts zu sagen. Als er sich einmischte, wurde er in effigie in den Hades verwiesen.

So durfte Burckhardt „malerische Gedanken“ für das Bestimmende erklären, und das Weltgericht gerade „vom malerischen Gesichtspunkt aus ewiger Bewunderung sicher“.

Nur ein Hauptzug des Malerischen mußte geopfert werden: die Einheit des Augenpunktes.

Die perspectivische Organisation des ungeheuren Programms: die Menschheit aller Jahrhunderte sich versammelnd vor dem göttlichen Richter, das war das formale Problem, scheinbar unlösbar. Nur Michelangelo, nur ein ebenso genialer wie gewaltsamer Geist, vermochte seiner Herr zu werden.

Versuchte man sich die apokalyptische Endkatastrophe dargestellt zu denken nach den Regeln der Malerei, als wirklichen Vorgang, so mußte die Erscheinung des Richters in den Hintergrund gerückt werden, in ferne Höhe und kleinste Dimensionen, von Licht umstrahlt, wie ein Meteor. Dagegen würden die sich Versammelnden, nebst dem Gerichtspersonal, Mittel- und Vordergrund einnehmen, jedoch vom Zuschauer abgewandt. Es würde sich eine Composition ergeben, etwa wie sie Raphaels gefällige Phantasie in den päpstlichen Wundergeschichten, im Zimmer des Heliodor und im Burgbrand vorgeführt hat.

Bei dieser naturalistischen Art der Veranschaulichung hätte auch ein Wunderwerk technisch-phantastischer Kunst herauskommen können; aber für Michelangelos Intentionen war diese Form ganz unbrauchbar. Sie war unpassend, weil die ihm vorschwebende Welt bedeutender, geistiger und motorischer Motive, in den Effecten dieser Massengebilde und Massenbewegungen untergegangen wäre.

Es wäre aus der Erscheinung des Reiches Gottes das Bild einer kosmischen Katastrophe geworden. Er hat sie den Nachfolgern überlassen. Wenn er seine Idee verwirklichen wollte, dann mußte auf diese Art naturalistischer Wahrscheinlichkeit verzichtet, vor allem die Einheit der Perspective geopfert werden. Jeder Teil des Gemäldes erhielt seinen eignen Augenpunkt, und selbst die Größenverhältnisse in den Gruppen nehmen von oben nach unten ab, in umgekehrtem Verhältnis ihrer Entfernung vom Betrachter. Er versetzt uns also direkt vor Richter und Senat — die strenggenommen dem leeren Raum zugewandt sind. Von allen den Gruppen, die durch Christi Erscheinung in Anspruch genommen werden, befindet sich keine ihm gegenüber; sie sind nach dem Hintergrund hingerückt. Aber er wußte, die Phantasie des Betrachters werde unter dem Eindruck dessen, was er ihnen hier vorzauberte, die perspectivische Willkür vergessen.

Man hat das Werk auf Grund der starken Sprache in Bewegung und Körperbildung, der Freiheit des Geberdenspiels und des unbeschränkten Durchwaltens des Raumes, für die Zukunft mit Beschlag belegt und für den Vorboten dessen erklärt, was man jetzt Barockstil nennt. Aber Michelangelo hat bis zuletzt die Hauptmerkmale dieses Stils abgelehnt: vor allem die Horizontalperspective, von der er als Jüngling, in Rom, ein verlockendes Beispiel in Melozzo kennen gelernt hatte. So hat er auch hier die *dramatis personae* dieser Luftvorgänge nach Bildhauerart construirt, als bewegten sie sich „mit markigen Knochen auf der wohlbegründeten, dauernden Erde“. Wie weit liegen diese Scenen ab von den im Luftraum umhertaumelnden Gespenstern der eben aufkommenden Plafondmalerei!

Die Auffahrt der Auferstandenen erinnert mehr an eifrige Bergsteiger, oder an das Erklimmen des Capitols, als an Adlerflug; die Kämpfe der Engel gegen das Himmelsattentat der Verdammten könnten mit wenig Nachhilfe auf Verteidigung wirklicher Burgzinnen übertragen werden. Die Auferstandenen, als sie zum oberen Saum der sublunaren Sphäre emporgeklettert sind, werden da von den über den Rand gebückten Seligen gepackt und kräftig hinaufgerissen. Bei den Engeln, die Säule und Kreuz herbeibringen, scheinen die Motive einem Marmortransport von Carrara entlehnt. Und die Seligen im himmlischen Wolkenreich bewegen sich nicht anders wie auf den edelsteingepflasterten Parketts und Gassen des neuen Jerusalem. —

Das Weltgericht hat wohl von allen seinen Werken die meisten Anfechtungen erfahren, vom Augenblick seiner Enthüllung an, sogar von seiten der unfehlbaren Auftraggeber. Die Anstößigkeit vom Gesichtspunkt des kirchlichen Decorum hätte beinahe zu seiner Zerstörung geführt.

Aber ein empfindlicherer Einwand konnte von einem anderen Gesichtspunkte erhoben werden: der Religion selbst deren Triumph es darstellen sollte und des erhabenen Stifters dieser Religion der Liebe. Der herrschende Ton ist der des Schreckens, heißt es. Dies Jüngste Gericht, so hört man, ist „ein einziger Racheschrei". Es hätte demnach eine Localfarbe der bedenklichsten Art. In Italien gab es ein Sprüchwort, daß eine Rache von hundert Jahren in den Milchzähnen stehe. Hier aber überdauert die Rache Äonen — und den Versöhner Tod. Eine solche Gesinnung dünkt uns nicht einmal menschlich. Sie stände sogar im Widerspruch mit dem Thema: denn Vollzug des gerechten Gesetzes ist kein Racheakt. Die Rachegefühle gehören in die Hölle. Man möchte sich die abwehrende Hand Jesu gerichtet denken gegen den zu ihm hinaufdringenden Ruf der Vergeltung. Die Ärgernisse, gegen die der *braghettino* Remedur schaffen sollte, sind läßliche Sünden gegen die Blasphemie, die den Triumph der Religion in ein Molochfest verwandelt! Aber jene Schilderung ist starke Übertreibung, der umfangreichste, obere Teil ist erfüllt von Motiven ganz anderer Art, — wie sein poetischer Text, das *Dies Irae*.

Man hat das finstere Wort *Vendetta* in Dantes Paradies aufgespürt, wo es sogar aus dem Kreis der Seligen erschallt (XXI, 22), als Wehruf über den von apostolischer Einfalt abgefallenen Luxus römischer Cardinäle; also in derselben Quelle, der dies Werk auch einige auffallende heidnische Figuren verdankt: die barocken Phantasmen des Charon und Minos, damals ein Ärgernis der Zionswächter. Man pflegt Michelangelos Verehrung Dantes und dessen Göttlicher Comödie als den schier unerschöpflichen Urquell seiner Inspirationen zu preisen: diese poetische Encyclopädie mittelalterlichen Wissens war ja eine Fundgrube für den ungelehrten Künstler. Aber sollte man nicht einmal so kühn sein, auch auf die verhängnisvolle Seite dieser Geistesnahrung hinzuweisen, bei einem Manne von Michelangelos Temperament? Doch hat er sich glücklicher Weise von Dante in einem wesentlichen Punkt, der topographischen Schil-

derung des Jenseits, nicht verwirren lassen. Und auch in anderer Richtung ist er dem leidenschaftlichen Exulanten nicht gefolgt, im Gebrauch der Kunst zur Auslassung persönlichen Grolls. Man entdeckt in seiner Lebensgeschichte zornige Aufwallungen und herbe Bitterkeiten, aber nichts von der Härte und Kleinlichkeit, die ein Dichterwerk zur Auslassung nicht blos parteilichen, auch persönlichen Grolls, seiner *fiera rancura*, benutzt hat.

Tintoretto und Rubens

Vor seiner gewaltigen Vision mußten alle frühern Versuche der kirchlichen Kunst in den Nebeln der Vergangenheit verschwinden. Ein letztes Wort schien hier gesprochen. Aber die Nachkommenden, so sehr sie sich als Epigonen fühlen mochten, haben sich keineswegs von neuen Wagnissen abschrecken lassen, auch nicht für einen Augenblick. Was er der Welt bescheert, mochte unerreichbar sein: aber es entzündete nur ein Trachten nach noch Verwegenerem, Ahnungen noch ganz andrer Phantasmagorien.

Michelangelo hatte, bei allen Kühnheiten seiner Raumverwaltung, doch als Richtschnur und Schranke immer vor Augen gehabt: daß dieser Vorgang der Welt des Geistes angehöre, also eine Vorführung menschlicher Zustände sein müsse, mit aller Deutlichkeit und überzeugenden Kraft, in der Sprache der bewegten Menschengestalt; — die Scenerie hatte er auf das notdürftigste beschränkt. Und wie nach der religiösen Weltanschauung die einzelne Seele von unbedingtem Werte ist, so sollte in diesem gemalten Aufgebot der Menschheit, jede Gruppe, jede Person in ihrer geistigen Bedeutung klar und deutlich zur Geltung kommen.

Mit dem Sinken des kirchlichen Ernstes aber, mit dem Vordringen des bühnenmäßigen Geschmacks (des „Unterhalb der Kunst"), drang nun dieser Reiz der Massenbewegungen von illusorischer Wahrheit, das räumlich Überwältigende, eben die äußere Form der Weltkatastrophe unaufhaltsam vor. Der Einzelne ist nun nichts weiter als Welle im sturmbewegten Element. Zur räumlichen tritt die sinnliche Wirkung: der Lichtphänomene. Der Maler wird zum Maschinisten. Die Person des Richters, die Causalität alles hier vorgehenden, wird in ferne Tiefe gerückt; das Schauspiel

der stürzenden und emporstrebenden Massen wird zur alles verschlingenden, des Malers trunkene Phantasie ausfüllenden Obsession.

Diesen Proceß der Entgeistung eröffnet, kaum ein Lustrum nach der Enthüllung des römischen Fresco (1546), der Jüngling Tintoretto, in S. Maria dell' Orto. Die ungewöhnlich hohe Wandfläche war es, die in seinem *terribile cervello* die Vorstellung dieses Katarakts menschlicher Gestalten erweckte. Man sieht den Beginn des Erdbebens, das die jetzige Erdperiode vernichten soll: das Meer, das aus seinen Ufern tritt, das Festland überflutet und seine Toten wiedergiebt. Er hatte den Weg zum Herzen seiner Zeitgenossen gefunden: auch der Toscaner Pietro Berettini erklärte diese Leistung allen Florentinern über. Der religiöse Inhalt ist nur noch Vorwand, der Zweck ist die theatralische Form des phantastisch Ungeheuern, der Genuß dieser Erschütterung: wem wird es beikommen, hier noch auf erbauliche Betrachtungen zu verfallen? Es ist eine Kunst des Verfalls die, im Innersten frivol, an ihrem Können sich berauscht.

In anderem, feierlicherem Stil vermaß sich Tintoretto zur Versinnlichung des Unendlichen in der Glorie des Saals des großen Rats. Hier will er das äußerste zeigen was an Raumtiefe und Figurenzahl veranschaulicht werden kann ohne Verwirrung. Von dem in gnadenvoller Majestät sich neigenden Weltheiland geht ein lichter Kegel aus — wie von dem Auge eines Kuppelraumes, in dessen Strahlengerippe die Seligen schweben. Es ist etwas darin von siderischer Erhabenheit. —

An des Venezianers Feuer — oder Irrlicht? — hat dann Rubens seine Fackel entzündet, jene Gebilde gefunden, Skizzen von wild phantastischem Sinnenzauber, freilich auch die von dem Italiener noch geachteten Formfesseln in der bacchischen Ekstase seines Pinsels abstreifend. Kein gewaltigerer Contrast läßt sich erdenken: nach Michelangelos grandios starrer Einfachheit und Einseitigkeit, dies Aufgebot eines Arsenals alter und neugewonnener Künste, — in den Vorspiegelungen des Auf und Ab zwischen Erde, Himmel und Hölle. Der Sturz dichtgedrängter Scharen aus den Wolken, wie beim Einbruch einer Decke —, der Todeskampf mit der Meute himmlischer und höllischer Gendarmerie, in allen denkbaren Beleuchtungen — Tageslicht, Himmels- und Höllenlicht — dieses Schauspiel ballt sich unter seinen Händen zu einem fabelhaften Plesio-

saurus durcheinander wirbelnder, verfilzter Leiber, Menschen und Ungeheuer. Man genießt den Einblick in ein solches Temperament, und erinnert sich, daß auch vom Schrecklichen zum Ergötzlichen nur ein Schritt ist.

Doch wo in großfiguriger Darstellung dem kirchlichen Stoff sein Anstandsrecht gewahrt werden mußte, wie im Altarbild für Neuburg, war er auch dem sich anzupassen bereit. Zwar warm wird er nur in jenen Symplegmen der Lüfte, auf wenige repräsentirende Gruppen beschränkt. Ihre üppig glänzenden Leiber hätte er für eine Apotheose des Fleisches verwerten dürfen. Sonst neigt der strenggläubige Meister zu einer möglichst humanen Version des apokalyptischen Vorgangs. Christus wendet sich, gnadenreich winkend, an die Geretteten; gegen die andern macht seine Linke nur eine leicht abweisende Bewegung, als *quantité négligeable!* Die Execution ist dem streitbaren Erzengel überlassen. Aber selbst der Richter sammt dem himmlischen Senat nebst Moses tritt zurück in die obere dämmerige Lichtregion, weit entrückt den Vorgängen darunter. Und zwischen jenen lebendigen Säulen der Emporstrebenden und Herabgedrängten öffnet sich eine farbenglänzende, sonnige, flandrische Landschaft, — das echte Paradies nach seinem Geschmack. Wie kläglich nimmt sich dagegen jener himmlische Wolkenberg aus hoch oben mit dem Nebelgreis darauf, nebst Zepter und Flammenschwert! ein Symbol der versinkenden Theologie.

Der letzte Schritt zu einer rein landschaftlichen, oder wenn man will, opernmäßigen Wiederbelebung des Stoffs war der neuern Zeit vorbehalten. Unter John Martins phantasievollen Inscenirungen biblischer Geschichten findet sich auch ein imposantes Weltgericht, wo uns aus einer grandiosen Gebirgswelt, als wundersame Staffage, meteorartig, die Erscheinung der himmlischen Scharen entgegenstrahlt.

Ein Satyrspiel

Das Aufsehen, die Spannung, durch die Kunde von dem neuen römischen Unternehmen Michelangelos in den Centren italienischer Cultur erregt, war auch die Veranlassung jener Berührung des Meisters mit einem Menschen, den man gern in seiner Lebensgeschichte ausschalten möchte — wir meinen Pietro Aretino, dies wunderliche Product der Verfallzeit. Nach dem Tode des Gio-

vanni de' Medici, dem er als Secretär gedient, hatte er seinen Wohnsitz in Venedig genommen, wo eine Persönlichkeit wie er allein die Toleranz finden konnte, die ihm freien Spielraum gestattete sein Wesen zu treiben. Von hier aus eröffnete er jene umfassende Correspondenz mit italienischen Größen jeder Art, die er seiner Eitelkeit und Habgier gefällig zu machen verstand. Wenn man die fünf Bände seiner Lettere, und die Namen der Edlen bis zum Kaiser und Papst hinauf, überblickt, die ihm alle höflich geantwortet haben, eine Walhalla des Cinquecento —, so wird man doch geneigt, diesem Revolverliteraten mildernde Umstände zuzubilligen, nach dem geflügelten Worte des Candide: *Tel peuple, tel charlatan!* Sein Sinn stand aber nicht blos nach Ducaten, denn er war ein Mann von unzweifelhaftem Geschmack, und der Zweck seiner Anknüpfung mit Michelangelo war, Kunstblätter seiner Hand zum Geschenk zu bekommen. Auch war er kein gemeiner Schmeichler. Seinen Gönnern Eigenschaften anzudichten, die sie nicht besaßen, verbot ihm der Stolz auf sein Urteil über Menschen. Man wird finden, daß seine wohlberechneten Complimente immer an wirkliche Qualitäten des Adressaten anknüpfen, die er mit viel Menschen- und Weltkenntnis herausfindet, obwohl in grellen Tönen colorirt.

Und ein Gefühl der Bedeutung Michelangelos als Künstler und Mensch hatte er ohne Zweifel. Auch als Mensch. Die Anrede, *Venerabil uomo*, hat er für keinen anderen. Eben Leute seiner Art haben oft ein scharfes Auge für selbstlose Charaktere von echter Größe. Dann aber besaß er durch Talent und langen Umgang mit Künstlern auch Kennerurteil und Liebhaberenthusiasmus; in Rom hatte er der Umgebung Agostino Chigis angehört, in Venedig kam er in den intimsten Kreis des Tizianschen Hauses. Zufällig steht in den Lettere nahe bei dem Brief an Michelangelo jener merkwürdige traumhafte Dithyrambus vom Licht- und Farbenzauber der Lagunenstadt, den man zu citiren pflegt als Schlüssel der coloristischen Erfolge des Jahrhunderts Tizians und Paul Veroneses. Das Rauchwerk in seinen Billets an Michelangelo war also wohl echt. Er konnte sich ohne Prahlerei nennen *quasi capace del suo ingegno fatale.*

„Er ist der Fürst der Bildhauerei und Malerei. In seinen Händen lebte die verborgene Idee einer neuen Natur; in Linien — dieser obersten Wissenschaft der Malerei — die Kunst einzuschließen, ein

Höheres, das Unsichtbare ahnen zu lassen. Der Natur fehlte die Majestät, die der immensen Macht seines Griffels und Meißels zu Gebot stand. Die Welt hat viele Könige, aber nur einen Michelangelo. Es ist ein Geschenk, in seinen Tagen geboren zu sein. Und nun, als wir ihn auf seiner letzten Höhe angelangt wähnten, sehen wir ihn im Begriff über sich selbst zu triumphiren, indem er dem Anfang des Universums dessen Ende hinzufügen will.“ Das sind Phrasen; — aber sie konnten manchen von den solennen Phrasenhändlern, die sich an ihn drängten, neidisch machen.

Die Veranlassung des Briefwechsels war also Sammlerleidenschaft. Seine Begehrlichkeit war augenscheinlich aufgeregt worden durch Erzählungen von den köstlichen Blättern, die Michelangelo seit seiner Übersiedelung nach Rom dem jungen Freunde Cavalieri so freigebig gespendet hatte. Daß Aretino sogar einzelne dieser Blätter kannte, schließen wir aus dem Gebrauch des Bildes vom *bersaglio*, im zweiten Brief vom 15. September 1537. Die Stelle enthielt schon die richtige Deutung der ebenso köstlichen wie rätselhaften Zeichnung, genannt das Götterschießen. Die Pfeile der Schützen, die auf die Herme gerichtet sind, sind die Pfeile der Gnade, sie bedeuten die Vereinigung aller Gunst der Gestirne in seinem Genius, diesem *bersaglio di miracoli.*

Nach jenen hohen, doch nicht unpassenden Worten über Michelangelos Kunst darf man ihm also wohl zutrauen, daß sein Verlangen nach solchen Juwelen echt war, — daß er nicht etwa, wie Grimm argwöhnte, mit den Blättern Geschäfte machen wollte.

Er eröffnete die Correspondenz im Jahre 1537 mit jenem Brief betreffend das Weltgericht; hier hält er mit seinen Absichten aber noch zurück. Schwerlich hat er dabei gewähnt, dem bejahrten Meister Ratschläge erteilen zu können; er mußte wissen, daß der Plan längst fertig und die Ausführung begonnen war. Er wollte nur zeigen, daß er der Mann sei, die Aufgabe zu verstehen, daß er vielleicht sogar einiges erraten habe, was jener im Begriff war ins Leben zu rufen, — daß also die erhoffte Gabe nicht in unwürdige Hände kommen werde. Der Meister sollte sehen (sagte er später), daß das Beste, was andere hier vorbringen können, nicht an das heranreiche, was er bescheren werde. Er will Stimmung machen für eine gnädige Aufnahme seiner Bitte.

„Der Richterspruch, mit seinem Doppelstrahl von Seligkeit und

Grausen, Heil und Verdammnis vom Munde des Gottessohns aufblitzend" — berührt eine unlösbare Schwierigkeit der Centralgestalt. Ein großes Bild ist der Triumphwagen der Diener des Abgrundes, unter dessen Rädern die Kronen und Palmen irdischer Herrlichkeit zerstieben: ein Hohn auf die Majestät der Cäsare und Alexander: wenn offenbar wird, wieviel größer der Selbstüberwinder denn der Weltbesieger. Man traut seinen Augen nicht, das Wort Schopenhauers, daß der Weltüberwinder größer ist als der Welteroberer, im Text des argen Weltlings zu finden.

Vier Monde nach diesem Programm folgt dann die Bittschrift. Michelangelos Antwort enthielt zwar die Entschuldigung, daß seine Ratschläge leider zu spät gekommen seien, aber auch die Versicherung, daß er mit ganzem Herzen zur Verfügung stelle, was ihm von seinen Sachen gefallen könne. So durfte er also mit Sicherheit die Zeichnungen erwarten. Diese Aussicht regt ihn so auf, daß er den Brief zu den Präsenten Carls V legt, in die *coppa*, die ihm Leiva verehrt, einschließt. Daher seine Geduld beim jahrelangen Ausbleiben des Geschenks. Fast rührend ist, wie er immer wiederkommt, nur Fetzen begehrt von den Cartons, die jener den Flammen zu überantworten pflegt. Sie werden ihn dauernd beglücken, er will sie mit ins Grab nehmen. Das ist die Sprache des echten Sammlers. Nur einige Reliquien der göttlichen Blätter, solche, die er weniger achtet. Er wird sie höher halten, wären es auch nur *due segni di carbone in un foglio*, als die Geschenke des Kaisers. Noch einmal im Jahre 1546, am Ende eines Jahrzehnts, in einem kleinen Billet an Antonio Anselmi, bittet er um das, womit er verschwenderisch ist für das Feuer und so geizig für ihn! Erst als der Versuch gemacht wird, ihn mit Minderwertigkeiten (einem Blatt mit der hl. Catharina und einer Wachsbüste) abzufinden *(il dono dei disegni non corrisponde al promesso)*, fängt er an etwas zu merken, und nun reißt ihm der Geduldsfaden. Es folgt jener mit ätzendem Gift getränkte Brief, den er selbst sich gescheut hat, in seine Briefsammlung aufzunehmen.

Man wird wohl sagen dürfen: wenn Michelangelo den Aretino eines Geschenks nicht wert hielt, so durfte er jenen Brief nicht schreiben, der falsche Erwartungen weckte und die Rachsucht des gefährlichen Menschen reizen mußte: Denn Aretino konnte ihn unmöglich ironisch verstehen. Michelangelo war mit seiner Rück-



Der Traum

sichtslosigkeit, der er sich auch gegen weit Höhere zu überlassen pflegte, hier an den Unrechten geraten. Wenn er an Gesellen wie Antonio Mini seine Vorräte verschleuderte, so hätte er auch einem Liebhaber gefällig sein dürfen, der für diese Blätter selbst ein königliches Cabinett nicht gut genug hielt. Er besaß dafür vielleicht sogar mehr Verständnis als Cavalieri, der damals noch nichts für sich hatte, als sein sympathisches Gesicht. Und dann: hinter ihm stand Tizian, damals ein glühender Verkündiger *(fervido predicatore)* seines Stils, dem die Berührung mit seinen Werken bedeutendere Dinge eingegeben hatte, als irgend einem der florentinisch-römischen Clienten.

Michelangelo hat den Aretino keines Geschenks gewürdigt, aber die Sache hat ihn gewiß beschäftigt und irgendwann eine Gegenwirkung — in seiner Sprache — ausgelöst. Aretino hatte ihm einmal geschrieben im Jahre 1544, nach sechsjährigem Warten, noch im Ton der Bescheidenheit und Resignation: „Mir genügt Euer Versprechen, insofern es mir wenigstens die Hoffnung lebendig erhält nach jenen Blättern *(carte)*. Aber Hoffnung weckt ja die beglückende Vorstellung des Erhofften; und dieser Traum wird sich in eine Vision verwandeln, einen Besitz in der Einbildung — *La cosa sperata .... non può esser, che di sogno si converta in visione* — und so preise ich mein Glück, das mich genügen läßt an dem Gehofften.“ Also: eine Zeichnung seiner Hand, als Traum, als Vision Aretinos! Wie würde diese Vision wohl aussehen, wenn es mir einfiele sie zu Papier zu bringen, entsprechend der seraphischen Seele Aretinos? Zwar seinen brieflich übersandten Traum vom Jüngsten Gericht habe ich nicht brauchen können, aber was offenbar werden würde, wenn die Posaune einmal sein harthöriges Trommelfell träfe, in was für Visionen sie da hineinfahren würde, das könnten wir ihm verraten.

Nun besitzen wir wirklich eine Originalzeichnung Michelangelos, deren Thema der *Sogno* eines Schläfers ist, und die Figur über ihm ist ein Motiv des Gerichts — der Posaunenengel; und die Träume die er stört sind Bilder, *visioni*, wie sie die Phantasie des Weltlings erfüllen, sein Leben spiegeln.

Es ist die unter dem Namen *Il sogno della vita* bekannte, im XVI Jahrhundert durch Kupferstiche und Ölcopien viel verbreitete Zeichnung, die neuerdings aus Robinsons Besitz in das Museum zu

Weimar gekommen ist. Dieser Zeichnung wurde immer eine allgemein symbolische Deutung gegeben, als pessimistisches Bild des Weltlebens; aber sie macht den Eindruck einer bestimmten, satirischen Beziehung. Und man kann auch Details darin entdecken, die auf Aretino passen. Gleich ins Auge fällt die obscöne Gruppe; in dieser Richtung hatte sich sein dichterisches Sprachtalent am glänzendsten entfaltet: die Dialoge *(Ragionamenti)* waren vor wenigen Jahren (ca. 1535) erschienen. Die Masken im Kasten bezögen sich auf seine dramatischen Productionen; die fünf Comödien in Prosa wurden in den Jahren 1534—42 veröffentlicht. Er ruht also hier auf seinen Lorbeern. Der aus der Wolke dargebotene Beutel spielt auf das Erpressungssystem an, mit dem er seit Jahren die Großen Italiens brandschatzte. Der junge Mensch, der den Greis am Mantel packt und unsanft rüttelt, wie ein ungeratener Sohn den sparsamen Vater, wäre eine Anspielung auf die zudringlichen Briefe an ihn selbst.

Dieser seltsame Capriccio, ein Unicum unter den Ausgeburten seiner dämonischen Phantasie, stellt nicht eigentlich den Traum dar, sondern das Erwachen aus traumreichem Schlaf. Die Figur des Träumers schließt sich jenen hochbedeutenden Gestalten Michelangelos an — des durch des Schöpfers Finger ins Leben gerufenen Protoplasten —, der Aurora. Unser Träumer zeigt sich in sitzender Stellung, das Haupt auf die verschränkten Arme gelegt; diese aber ruhen auf einer Kugel — ein wunderliches Kopfkissen! dessen rollende Unstetigkeit auf die Unruhe seines Schlafes deutet. Der Weltling sucht die Ruhe in dem rastlos Bewegten: aber die Welt, die er umschlungen hält, ist nun im Begriff ihm zu entschwinden. Er sitzt auf einem Kasten, dessen offene Vorderseite seinen Inhalt zeigt: Masken mannigfacher Art. Das Weltleben ist ein Vornehmen von Masken, die man nach und nach verbraucht; sie bedeuten die Rolle, die uns zugefallen ist im Räderwerk der gesellschaftlichen Maschine; ihre prompte und geschickte Durchführung ist die Summe der weltlichen Moral. Das Leben ist eben ein Schauspiel:

> Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild,
> Ein armer Comödiant, der spreizt und knirscht
> Ein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
> Vernommen wird. (Macbeth V, 5.)

Nun weckt ihn aber der Posaunenstoß des aus dem Zenith herabschwebenden Engels. In diesem Augenblick werden die entschwindenden Traumbilder in Form eines über ihm ausgespannten mysteriösen Regenbogens sichtbar. Man hat sie gedeutet als Scenen aus der Folge der Lebensalter, ebenfalls nach dem Gemälde des englischen Dichters in der Comödie „Wie es euch gefällt“ (II, 7), in deren sieben Akten ja Verliebtheit und Händelsucht eine Rolle spielen. Doch fehlt in der Skizze die deutliche Bezeichnung der Altersstufen.

Einleuchtender wäre die Deutung auf die sieben Todsünden; wir besäßen dann hier ein Pendant zu der Tischplatte des Hieronymus Bosch im Escorial, wo diese Verirrungen in charakteristischen Fällen, in Kreisordnung vorgeführt werden. Die Reihe würde beginnen mit Scenen der Schwelgerei und Trunksucht (die Gans am Bratspieß), es folgen Gruppen aus dem Lupanar; dann Ausbrüche von Zorn und Raubgier (darüber die Hand mit dem Geldbeutel). Aber wo sind Neid und Hoffart? Doch könnte der Mann vor dem leeren Tisch, den Kopf auf die Hand gestützt, als Neidhart gedeutet werden.

Wahrscheinlich aber stammt die Anregung zu dieser Darstellung des Bösen aus einer Region, an die man zuletzt denkt. Nach Platos dualistischer Ansicht der menschlichen Natur ist in ihr mit einem geistigen göttlichen Kern ein niederes, thierisches Element verkettet, dessen Wurzel Sinnlichkeit und Triebleben. Dies unedle Element (*ἐπιθυμία*) wird im wachen Zustand des geordneten Lebens durch Bewußtsein und Freiheit zurückgedrängt; aber im Schlaf gewinnt es die Oberhand. Seine Merkmale sind Thorheit und Schamlosigkeit (*ἄνοια* und *ἀναισχύνη*), seine Ausläufer Mord und Unzucht. Der Führer aber aller Leidenschaften ist Eros.

Eine bestimmte Reminiscenz aus Plato enthält vielleicht die Scene des Zornes, in Gestalt eines gewalttätigen Angriffs zweier Jünglinge auf den Greis: die Riesenhand darüber mit dem vollen Beutel deutet an, daß es ein Raubanfall ist. Sie scheint Platos Gemälde des Tyrannen entlehnt.

Diese platonische Vorstellung von der Entfesselung der Sinnlichkeit im Traum verband sich dann mit dem christlichen Gedanken vom Todesschlafe der Sünde. Das Weltleben der Leidenschaft, in deren unreinen Flammen man ein gesteigertes Dasein zu

genießen wähnt, ist in der Tat ein Halbleben. Der Aufgang der Selbsterkenntnis ist auch da ein Erwachen; wie es in dem urchristlichen Hymnus heißt (Ephes. V, 14):

Erwache der du schläfst,
Und stehe auf vom Tode,
Daß Christus dich erleuchte.

Dies Erwachen bewirkt hier der Schall, der *mirus sonus*, der das Gericht ankündigt.

Heroische Frauen

MIT diesem tiefsinnig abscheulichen Lebenstraum die Deutungen Michelangelos zu schließen, wäre rücksichtlos; so möge der geduldige Leser gestatten, dessen höllische Schatten zu verscheuchen durch zwei edlere Gebilde, berückende und rätselhafte Eingebungen seiner Muse. In beiden ist die Hauptperson eine hohe Frauengestalt, in dem einen scheint sie der Geschichte oder Heldensage, im andern der Mythologie und Allegorie entlehnt. Sie gehören zu jenen Schöpfungen, die blos als Zeichnungen Existenz gewonnen haben; sie waren nur für diese am wenigsten mit schwerem Stoff beschwerte Form bestimmt, als Geschenk für hochgeschätzte Freunde.

Unter diesen fesseln besonders die Frauenbüsten — sie sind auch für das Gesammtbild seines Schaffens von Bedeutung; ohne sie würde man in seiner Frauengalerie eine Lücke empfinden. Zu jenen den Schranken des Geschlechts entrückten Seherinnen der Sistina, zu den Motiven der Walterinnen des Hauses als Gattin und Mutter, in den Lunetten, gesellt sich hier die heroische Frau. Die Züge sind von hohem Adel, das seltsame Costüm entrückt sie der Gegenwart, ein ernster, tragischer Hauch geht über sie hin. Man könnte sie betrachten als Illustrationen der poetischen Idealgestalten des italienischen Epos; man denkt an Ariosts Bradamante, die reine und strahlende Heldin des Orlando, zugleich Heldin und Urbild der Frau. Auch das damalige Italien bot lebendige Typen dieser Art: die größte war Catarina Sforza, die mit dem Borgia gerungen hatte.

Die Biographen gedenken dieser kostbaren, viel beneideten Geschenke. Dem Gherardo Perini hatte er nach Vasari drei Blätter mit göttlichen Köpfen gemacht, in Kreide *(matita)*, die dann an den Großherzog Francesco kamen, „der sie wie Juwelen bewahrte, was sie ja auch sind“. Cavalieri hatte die Zeichnung der Cleopatra dem Herzog Cosimo verehrt, sie gehörte zu einer Reihe erstaunlicher Blätter, gezeichnet mit weiß und schwarzem Lapis. Einige kamen durch den Großneffen in das Familienhaus, und aus ihm neuerdings an Liebhaber. In der Sammlung des Malers Lawrence war die phantastische „Marchesa von Pescara“. Andere bewahren noch die Uffizien.

Ein literarisches Denkmal dieses Renaissancecultus bedeutender Frauen war die Schrift des Boccaccio von berühmten Frauen. Man darf vermuten, daß Michelangelo die Schrift in italienischer Übersetzung gekannt hat, und daß in ihr vielleicht Aufschluß über eine oder die andere jener anonymen Heroinen zu finden sei, besonders über das köstlichste dieser Blätter, die „Zenobia“ der florentinischen Sammlung. Eine Copie besitzt Windsor; von ihrer Schätzung zeugt ein Gemälde des XVI Jahrhunderts, früher im Besitz des Malers Reynolds.

Die hohe Frauengestalt ist hier Mittelpunkt einer Gruppe, einer Handlung. Neben und hinter der sorgfältig ausgeführten Halbfigur gewahrt man, leicht skizzirt, eine kriegerische Gestalt, vor ihr ein sich anschmiegendes Kind. Ihre Züge sind belebt durch eine starke, noch zurückgehaltene Erregung, bei unbewegt starrer Haltung. Schrecken, Empörung, Abscheu können in Blick und Atembewegung nicht überzeugender ausgedrückt werden, wie in diesem edlen Profil. Von einer Italienerin, die so die Augen rollt, müßte man erwarten, daß sie ohne Zögern ihrem Beleidiger den Dolch ins Herz stoßen werde. Das Hinterhaupt bedeckt ein hoher Helm, mit sehr langem, senkrecht fallendem Zimier, der ein üppigstolzes Lockengewirr überschattet. Ein mit Perlen und Edelsteinen besetztes Diadem bezeichnet die Fürstin, wahrscheinlich Orientalin.

Diese Zeichnung ist von magischer Anziehungskraft. Sie wäre hinreichend, schrieb Jemand vor vierzig Jahren, den Eindruck des eigenartigen Charakters seines Genius zu geben. Man fühle, welche Kraft, Poesie und Liebe der ewigen Schönheit in ihm lebte



Zenobia

(s'agitait)[1]. Ist es Pallas, Bellona, Judith? oder der Genius der Renaissance? Ein anderer Franzose nannte sie ein Meisterstück von *grâce rehaussée de majesté.*[2]) Berenson *a fascinating creation.* Man wollte in ihr das Bildnis der Vittoria Colonna erkennen, für die sie freilich viel zu jung wäre, — aber diese *splendeur d'automne* finde man bei Frauen von jener unveränderlichen Schönheit, die auf vollkommener Zeichnung beruht. Das Bild sei eine scrupulöse Übersetzung des einundvierzigsten Sonetts. Doch in diesem sinnlich gefärbten Gedicht hat ihm ein ganz anderes Wesen vorgeschwebt. Und zu deutlich ist auch eine bestimmte Situation signalisirt. Die damals beliebten venezianischen Halbfiguren wird man, auch wo Namen und Attribute beigefügt sind, als bloße Zustandsbilder erkennen, denen die Maler, nach Sitte der Zeit, solche Titulaturen der Mythologie oder Historie zu geben pflegten. Ganz anders hier.

Betrachten wir die skizzirte Gruppe genauer!

Die schöne Frau erscheint nicht ganz im Profil: man sieht die Spitze des anderen Augenlids und dessen Wimpern. Sie wendet ferner den Blick nicht gradaus in die Ferne, sondern seitwärts, so daß die Axe des Augenapfels nach vorn gerichtet ist. Dies Auge, die gekräuselten Lippen und schwellenden Nüstern sprechen von Zorn und Haß, vielleicht auch Furcht, die aber gegen den Haß zurücktritt.[3]) Das blühende Kind drängt sich an sie, mit der Hand ihren Arm fassend, die Augen weit geöffnet, in starrem Entsetzen. Der behelmte bärtige Mann wendet sich in heftiger Bewegung nach ihr hin. Es ist als ob er zur Waffe greife, das Schwert ziehe.

Was geht hier vor? Der erste Eindruck ist vielleicht der einer bedrohten Familie, eines Überfalls, wie bei Erstürmung eines Platzes. Der Mann wäre im Begriff sich dem Feinde entgegenzustürzen, Frau und Kind sind wie gebannt in jähem Schrecken. Man möchte an Hector, Andromache und Astyanax denken, findet aber keinen passenden Moment des Epos. Genauer besehen paßt auch die Richtung der Blicke nicht zu einer solchen Situation. Denn es müßten aller Drei Augen nach demselben Punkt der Ferne, dem auftretenden

---

[1]) Magasin pittoresque 1865, p. 42.

[2]) Saint-Cyr de Rayssac in der Gazette des B.-A. 1875, p. 5 ff. Je ne sais pourquoi je n'ai vu mentionnée nulle part cette curieuse figure — — — ce merveilleux dessin, qui respire la vie la plus intense.

[3]) Le nez droit respire une sensibilité forte et les plus nobles passions.

Feinde hin convergiren. Aber die Frau blickt rückwärts, und das Kind in die Tiefe vor sich, eigentlich aber, wie zusammenschauernd ins Leere. —

Es scheint vielmehr, daß es sich um ein Zerwürfnis zwischen der Frau und jenem behelmten Manne hinter ihr handele, daß diesem ihr Zornesblick gelte. Aufgebracht, trotzig hat sie ihm den Rücken gekehrt, und Worte sind gefallen, die ihn tödlich verletzen und zu lauten Drohungen reizen. Vielleicht zieht er das Schwert, jenen schönen Hals zu durchhauen, vielleicht ruft er seine Knechte, sie in Fesseln zu schlagen.

Die seltsame Anordnung dieser häuslichen Scene erinnert so auffallend an das Compositionsschema mancher Lunetten der Sistina (z. B. Jakob, Josef), daß man an einen Nachklang von daher denken möchte. Aber dort war sie durch die eigenartigen Verhältnisse der decorativen Einrahmung gegeben: in der Zeichnung ergab sie sich aus der Historie.

Daß Michelangelo hier eine Scene aus Geschichte oder Sage im Auge gehabt hat, ist wohl einleuchtend, aber nur der Zufall könnte auf ihre Spur bringen. Der Verfasser glaubte diese Spur gefunden zu haben, als er in Boccaccios „Berühmten Frauen" das auf Cleopatra folgende Kapitel las. Es ist die Geschichte von Herodes und Mariamne, nach Josephus, die ja die größten Dichter, Calderon oben an, bis auf Hebbel, zu dramatischen Meisterwerken angeregt hat. Die Geschichte der Cleopatra hat Michelangelo beschäftigt: sie berührt sich an mehreren Punkten mit der Mariamnes. Die merkwürdige Zeichnung wäre dann eine interessante Vervollständigung seines Pantheons althebräischer Typen.

Mariamne hatte der Cleopatra den Preis der schönsten Frau ihrer Zeit streitig gemacht. Cleopatra, damals Herrscherin des Ostens, beunruhigte den Herodes mit ihren Ansprüchen auf Judäa, sie trieb den Antonius, ihn wegen der Ermordung des Aristobulos zur Rechenschaft zu ziehen; nach dessen Tode erhielt er von Augustus die Rückgabe der ihm von Cleopatra entrissenen Besitzungen an der Küste.

Mariamne, eine Enkelin des Hyrcanus, des letzten Sprossen des Geschlechts der Hasmonäer, des Heldenstamms Judas des Makkabäers, die unglückliche Gemahlin des Herodes Antipater, konnte Michelangelo in mehr als einer Beziehung interessiren: als weltberühmte Schönheit von heroischem Charakter und durch ihr grau-

sames Ende. Als sie Antonius ihr Bildnis geschickt, soll der Römer gerufen haben, das müsse die Tochter eines Gottes sein; Boccaccio sagt, *più celestiale imagine che Donna.* Sie hatte dem Gatten zwei schöne Knaben geschenkt, Alexander und Aristobulos.

Ihr Verhängnis wurde die an Wahnsinn grenzende Eifersucht des leidenschaftlichen Tyrannen, *una pazzia da ridere* schien sie dem Florentiner. Als ihn Marcanton zur Rechenschaft lud, nach Laodicea, wegen des Mords eines Schwähers, hinterließ Herodes seiner Mutter Cyprinna (Kypros) den geheimen Befehl, im Falle eines unglücklichen Ausgangs der gefährlichen Reise, Mariamne zu töten. Der Gedanke war ihm unerträglich, daß die schönste Frau der Welt einst in eines anderen, vielleicht eines Römers Besitz kommen könne.

Nach Josephus soll er denselben scheußlichen Auftrag später wiederholt haben, als er den Entschluß faßte, Gnade für sein Bündnis mit Marcanton von Octavian zu erflehen. Als Mariamne auch dieser zweite Anschlag verraten ward, erwachte in ihr das Gedächtnis alles den Ihrigen Angetanen, bisher durch den Eindruck seiner leidenschaftlichen Liebe zurückgedrängt. Nun sie diese als Blendwerk und Selbstsucht erkennt, bemächtigt sich der Fürstin tödlicher Haß *(maledetto odio).* Als der König nach Jerusalem zurückkommt und ihr trunken von Glück seinen Erfolg verkünden will, empfängt sie ihn mit dem unzweideutigen Ausdruck der Enttäuschung; sie vermag ihren Haß nicht zu bezähmen, und er verbindet sich mit der ausgesprochenen Verachtung des Idumäers. Als er ihr Gemach betritt, verweigert sie ihm ihre Gunst; sie nennt ihn ein verbrecherisches, treuloses, hoffärtiges Ungeheuer. Sie gesteht, daß das Leben mit ihm ihr fortan unerträglich sei. Die Schwiegermutter und die Schwägerin Salomonia flüstern ihm zu, sie habe ihm einen Liebestrank gegeben. Er will ihren Stolz brechen, er schreitet zur Androhung des äußersten; aber sie bittet nicht um ihr Leben und geht wie triumphirend zum Schaffot.

Dieser kritische Augenblick wäre also hier dargestellt. Das hochfahrende Weib hat ihn mit Abscheu zurückgestoßen, sie sieht in dem Könige von Roms Gnaden nur den unreinen Edomiter, sie kehrt ihm den Rücken, den Ekel vor dem Blutgeruch des Mörders ihres Bruders in den Zügen; er aber ruft wutschnaubend die Knechte, sie zu ergreifen: verkündet ihr Todesurteil.

Er hatte seine eigene Verdammnis besiegelt. Seine Reue war lebenslang und so qualvoll, daß auf den Tyrannen selbst ein tragischer Schimmer gefallen ist. Byron hat ihn in einer tiefempfundenen Strophe wiedergegeben. Es ist Othello, übertragen in die Sphäre einer orientalischen Verbrecherdynastie. Auch er tötet eine heißgeliebte Frau; aber Othello ist nur das schuldlose Opfer eines gemeinen Betrügers; Herodes hat durch eine Reihe schwerer Kränkungen den Haß erzogen, den er erst entdeckt, als er gewaltsam, unauslöschlich hervorbricht. Othello, den man zuletzt noch mehr bemitleidet als Desdemona, bleibt nichts übrig, als in verzweifelter Conflagration des Schmerzes sich selbst zu vernichten. Herodes war die langdauernde Qual der Reue und Sehnsucht beschieden, sein erfolgreiches Regentenleben vergiftend.

Das Spiegelbild

Wenige Zeichnungen dürfte es geben, die so unverkennbar den Stempel von Geist und Stil Michelangelos tragen, während doch in der Führung der sorgfältigen und feinen Feder manches auf eine fremde Hand weist, die sich hier dann ungewöhnlich anpassungsfähig gezeigt hätte. Denn das Blatt ist voll von Anklängen seiner Werke, die aber keineswegs gesucht und entlehnt aussehen; es macht den Eindruck einheitlicher Inspiration. In den einzelnen Figuren, wie im Compositionsschema wird man solche Züge leicht erkennen. Die vornehme hohe Frauengestalt, eine Profilfigur nach edelstem griechischen Vorbild, aber gesehen vom Auge eines Florentiners, erinnert an das Relief der Madonna an der Treppe; die Beschäftigung mit dem Spiegel kennt man aus der Lunette Naasson, wo die stolze Jüdin, dem Halbkreis angepaßt, vorgebeugt dasteht. Den Finger am Kinn, scheint sie die Aussage der glänzenden Metallfläche prüfend zu betrachten. In unserer Zeichnung erscheint die Dame kälter, oder vielmehr, sie ist weniger in das Spiegelbild vertieft, als von den Phantasien hingenommen, die es in ihr aufgeregt hat. Dagegen führt die Gruppirung der Frau mit den sie lebhaft umdrängenden Knaben auf die Sibyllen der Volta. Die Zeichnung könnte als Nebenprodukt



Das Spiegelbild

dieser althellenischen Seherinnen betrachtet werden, nur ist an stelle der aufmerksamen kleinen Diener das mutwillige Toben unbändiger Rangen getreten.

Neben diesen Erinnerungen an eigenes entdeckt man aber auch so viele Reminiscenzen, ja Anleihen aus der Antike, daß man versucht sein kann, das Bild für eine sinnige Mosaik, einen Cento classischer Motive, Gemmenfiguren zu halten. Die Frage wäre nur, was für eine Idee ihn bei ihrer Auswahl geleitet hätte. Eine Toilette der Venus mit Eros als Spiegelhalter kennt man aus Pompeji (Helbig 305). Ebenda überrascht ein Kind zwei Kameraden mit einer großen Maske: der eine fällt vor Schrecken um (Pitture Ercol. I, 34). In einer Gemme bei Maffei (IV, 21) steckt Eros sein Köpfchen durch das große Maul der Maske. Und Lucian beschreibt einen Eros, der die Herakles- oder Titanenmaske vors Gesicht genommen hat. Die Zeichnung scheint sich also den hellenistischen Stücken aus der Theatersphäre anzureihen, wohlbekannt aus dem Museum zu Neapel.

Sieht man von diesen Analogien ab, denkt man sich einen von gelehrten Erinnerungen unverworrenen Kunstfreund vor das Bild tretend: dieser würde wahrscheinlich zunächst den Eindruck eines Genrebilds haben, dessen Thema: die Morgentoilette einer vornehmen Dame. Während diese nun mit Befriedigung die Frisur, das Arrangement des Schleiers betrachtet, scheint sie dagegen von anderen Dingen, von dem Eindruck ihrer Züge nicht sehr erbaut. Und während sie in diese zeitraubende Morgenandacht vertieft ist, läßt sie die blühende Kindertrias ihre in gesundem Schlaf angesammelte Bewegungskraft austoben. Der Erstgeborene ist in der Kammer nebenan über die Garderobe gekommen und hat da ein Carnevalscostüm entdeckt, — den Maskenanzug eines Alten der Comödie. Er hat den Mantel mit Kapuze umgeworfen, die hohe lose Mütze aufgestülpt und eine Satyrmaske vors Gesicht genommen, in der Eile verkehrt; nun stürmt er ins Zimmer. Das kleinste Brüderchen stürzt erschrocken hinter die Mama; der mittlere aber, an ihre Knie gelehnt, läßt sich nicht bange machen, er streckt dem Spuk die Hand abwehrend entgegen, will er jenem die Maske abreißen? Der Contrast der ernsten Matrone mit dem tosenden Unfug der Kleinen, vom Zeichner wohlüberlegt, giebt der Scene einen besonderen Reiz.

Aber dies archäologische Inventar, die tragische Maske, der Spiegel, der thronartige Sessel mit den Löwenfüßen, erweckt doch den Verdacht, daß hier mehr sei als ein „stilgewaltiges Genrebild“. Der Spiegel ist ein bekanntes Emblem, als Attribut der Prudenza; Michelangelo gab ihn auch seiner Statue der Rahel, der Vita contemplativa, in der letzten Redaction des Papstdenkmals von S. Pietro in Vincoli. Und so kämen wir auf eine frostige Allegorie; unter dem Titel der „Klugheit“ geht die Zeichnung durch die Welt. Es ist beinah Viel Lärm um Nichts! Aber was sollte ihn bewogen haben, so viel Mühe und im Grunde überflüssiges Beiwerk, um nicht zu sagen, so viel Poesie an ein recht trocknes Thema zu verschwenden? Überdies haben ja Klugheit und Vorsicht in seinem Leben keine grade hervorragende Rolle gespielt. Dieser Himmlischen hat er kaum je geopfert.

Und so fühlt man sich versucht, nach einer andern mehr persönlichen Deutung zu spähen.

In der Kammer der Dame fand der Knabe eine tragische Maske; diese aber gehört zur Garderobe der Melpomene. In dem Knaben des Capitolinischen Museums (III, 40), der eine solche Maske wie eine Mütze über den Scheitel stülpt, glaubte Bottari den Genius der Tragödie zu erkennen. Der scenische Apparat wie die Erscheinung der Frau paßt zu einer Muse; ist es vielleicht gar des Künstlers eigene Muse? Diese Deutung wäre wohl etwas kühn! Aber wenn er einmal seine Muse, d. h. den seine Auffassung des Lebens inspirirenden Genius hätte verbildlichen wollen: eine solche Gestalt dürfte wohl herausgekommen sein. Der Blick in den Spiegel wäre also sein Blick in die Welt, seine Ansicht der Geheimnisse des Menschendaseins.

Dieser Blick in den Spiegel, mit seinem eigenartigen Ernst dünkt uns der bedeutungsvollste Zug in dem Werk, der nicht genug beachtet worden ist. Das so feine wie beredte Mienenspiel schien eine keineswegs erfreuliche Überraschung auszudrücken. Hat sie vielleicht die ersten feinen Risse der Zeit in ihren Zügen entdeckt? einen leichten Schatten des nahenden Alters? Der Spiegel, der ja nach der Zaubersage zuweilen in die Zukunft blicken läßt, würde also eine ernste, tragische Auffassung von Welt und Leben symbolisiren:

Wer erfreute sich des Lebens,
Der in seine Tiefen blickt.

Diese das forschende Auge umspielenden Falten, der in atemloser Spannung leise geöffnete Mund, scheinen von etwas unheimlichem, lauernd drohendem zu sprechen. Das große Leid des Daseins war ja nach Michelangelos oft in Gedichten ausgesprochener Überzeugung die Vergänglichkeit des Schönen, Großen, Wertvollen.

Auch jener Contrast des kindlichen Tumults mit der unbeweglichen Haltung der Frau wäre nicht ohne tieferen Sinn. Auch das Kind erscheint da in seiner Weise erschreckt durch die häßliche Larve des Alters, aber dieser Schrecken löst ganz andere Regungen aus. Das Kind fühlt sich ja oft zum Alter hingezogen, es scherzt gern mit ihm. Ihm ist der Tod ein leerer Schall, er steht ihm weltenfern, denn erst wenn er anklopft an die Pforte des Lebens, erfüllt sich das Wort mit Inhalt.

Der Blick in den Spiegel wäre also der Schlüssel der merkwürdigen Schöpfung. Aber nur Poesie vermöchte diesen Blick erschöpfend auszudrücken:

Schaust du mich an aus dem Kristall,
Mit deiner Augen Nebelball,
Kometen gleich, die im Verbleichen;
Mit Zügen, worin wunderlich
Zwei Seelen wie Spione sich
Umschleichen, ja, dann flüstre ich:
Phantom, du bist nicht meines Gleichen!

Bist nur entschlüpft der Träume Hut,
Zu eisen mir das warme Blut,
Die dunkle Locke mir zu blassen;
Und dennoch, dämmerndes Gesicht,
Drin seltsam spielt ein Doppellicht,
Trätest du vor, ich weiß es nicht,
Würd' ich dich lieben oder hassen?

Zu deiner Stirne Herrscherthron,
Wo die Gedanken leisten Frohn
Wie Knechte, würd' ich schüchtern blicken;

Doch von des Auges kaltem Glast,
Voll toten Lichts, gebrochen fast,
Gespenstig, würd', ein scheuer Gast,
Weit, weit ich meinen Schemel rücken. — —

Und dennoch fühl' ich, wie verwandt,
Zu deinen Schauern mich gebannt,
Und Liebe muß der Furcht sich einen.
Ja, trätest aus Kristalles Rund,
Phantom, du lebend auf den Grund,
Nur leise zittern würd' ich, und
Mich dünkt — ich würde um dich weinen!

MENSCH UND KÜNSTLER



Michelangelo

(Nach dem Aquarell von Francisco d'Hollanda)

MICHELANGELO steht, als Mensch und Künstler, so scharf umrissen und durchmodellirt vor uns, wie im Abbilde seines Greisenhaupts: er scheint nicht zu verkennen: in der Einheit des Charakters wie in der Mannigfaltigkeit und Harmonie seiner Manifestationen. Man braucht nur vor diesen Zügen eines seiner Meisterwerke zu gedenken, und man glaubt ihn zu verstehen, wie einen alten Bekannten. Aber sobald man von irgend einer Seite in seine Erscheinung einzudringen versucht, gewahrt man bald in diesem so geschlossenen Wesen dunkle Tiefen und auffallende Contraste; und die Rätsel mehren sich, wenn man unternimmt sie aufzulösen. Mit welchen Werkzeugen der Analyse man ihm beizukommen sucht: mag man ihn als Persönlichkeit betrachten oder im zeitlichen Zusammenhang, ästhetisch oder historisch, überall trifft man auf diese Widersprüche, ja der Versuch einer Charakteristik gestaltet sich als deren Darlegung, wo hinreißendes und abstoßendes, unheimliches und liebenswürdiges, Nacht und Licht unaufhörlich wechseln. Die Farbe seiner herrschenden Stimmung hat vielleicht ihren letzten Grund in diesen Widersprüchen: daß er sie ertragen hat, ist nicht das letzte Zeugnis seiner außergewöhnlichen Geisteskraft.

Man erinnert sich da an einen bekannten Gemeinplatz: denn das Individuum erscheint hier ebenso undefinirbar, unconstruirbar, wie unerschöpflich. Eine Formel ersinnen, aus der alle die entdeckten Züge synthetisch abzuleiten wären, diese mehr oder weniger geistreiche Spielerei könnte doch nur Selbsttäuschung für Wissenschaft halten. Ein Biograph meinte zwar, Thomas Carlyle hätte ihn wohl als Künstlerheros in sein Buch aufnehmen können: aber er würde schwerlich den Faden für dieses Labyrinth gefunden haben.

Dennoch, dem Leser seiner Lebensgeschichte und Betrachter seiner Gebilde, „Perlen von der Brandung des Lebensstroms an den Strand geworfen“, wenn er sie in der Form der Zeit und des Zufalls an sich vorüberrauschen ließ: ihm wird immer der unwiderstehliche Trieb kommen, aus der Peripherie Fäden mit der Einheit des Geistes zu verknüpfen.

Für wenige Große der Vorzeit fließen die Quellen ihrer Kunde so reich und mannigfaltig: in Werken, Biographien, Briefen, Gedichten, Documenten. Aber merkwürdig sind die Bestandteile seiner complicirten Natur unter diese Classen von Zeugnissen verteilt.

In den großen Werken übermenschlich machtvoll, in Planen und Erfinden, Wollen und Vollbringen, sind seine Annalen angefüllt mit Nachrichten von unterbrochenen und gescheiterten Unternehmen. In den vollendeten Schöpfungen angestaunt als Typus des Genialischen, scheint er in den Briefen die Maske eines nüchternen Italieners vorzunehmen, mißtrauisch und reizbar, der Sohn einer Republik von Kaufleuten, verloren in den Kleinlichkeiten und Verdrießlichkeiten der Geschäfte; dabei ein guter Sohn und Bruder, dessen Lebenswunsch die Erhebung der Sippe war. Dieser herbe Florentiner aber verwandelt sich, in gebundener Rede, in einen Gefühlsmenschen und philosophischen Grübler, allen Enthusiasmen alter und neuer Zeit hingegeben: hier ein Verehrer des hellenischen Eros, dort ein Christ zu den Füßen des Kreuzes; von Stürmen der Sinne bis ins Alter bewegt, aber ein Asket seiner Kunst. Ein Schüler der Alten, eine antike Natur, aber dabei ein correkter römischer Katholik, in Beobachtung der kirchlichen Pflichten und in guten Werken der Caritas, — und auch ein guter Hasser. In seinen Themen Dichter und Allegorist, ist er in deren Verleiblichung mittelst seines Kunstapparats trotziger Materialist, am Ärgernis der Empfindsamen sich erfreuend.

Eine solche Gestalt wird man schwerlich schattenlos malen können, doch ist dieser Versuchung, unter dem Eindruck seines mächtigen Wesens, schwer zu widerstehen. Die wunderliche Verfälschung seiner Gedichte durch den Großneffen, in der sie drei Jahrhunderte durch die Welt gegangen sind, ist kein singulärer Fall. Bei einem großen Manne (aus einer ganz anderen Ordnung der Geister) bemerkte man den Humor der Geschichte: daß dieser größte Phrasenhasser unter den Staatsmännern wie wenige ein

Opfer der Phrasenhändler geworden sei, denen ja selten der Instinkt fehlt für die Entdeckung derer, die sich eignen zur Ausbeutung nach ihrem Geschmack. Wenn Michelangelo zeit seines Lebens beschieden war, sich in einer Umgebung mittelmäßiger Gesellen zu bewegen, wenn sich dann an seine Fersen der Schwarm der Manieristen geheftet hat, die seine lebenglühenden Gebilde in Larven verwandelten: sollte nun von der literarischen Nachwelt, der er zuletzt anheimgefallen ist, über ihn nur im Stil akademischer Festreden, von warmen Köpfen, gesprochen werden dürfen? Obwohl er selbst einmal seine einsiedlerischen Gewohnheiten entschuldigt hat durch den Ekel vor den Complimenten der Besucher und Verehrer.

Wohl bei keinem dünkt uns die apologetische Manier deplacirter, zum Widerspruch reizend; man müßte ja besorgen, wie Boccaccio im Leben des Dante bekennt, wenn man die Schatten verschwiege, auch für die Lichter weniger Glauben zu finden.

Terribile

Dies Prädikat ist Michelangelo wohl zum erstenmal erteilt worden von keinem geringeren als Papst Leo, zu Rom, im Oktober des Jahres 1520, in der bekannten Audienz des venezianischen Malers Sebastian Luciani. Das Wort ist dann oft Betrachtern verschiedenen Stammes auf die Zunge gekommen, aber mehr unter dem Eindruck seiner Bilder — obwohl jener authentische Ausspruch erst vor etwa siebzig Jahren bekannt wurde. Leo hatte den fünfundvierzigjährigen Meister damals furchtbar genannt im Hinblick auf seine, von ihm selbst hinreichend erlebte Schwierigkeit im geschäftlichen Verkehr, *non si può praticar con lui.* Der Mediceer, allem Unangenehmen gern aus dem Wege gehend, wird von den Usancen des Meisters einen gründlichen Eindruck bekommen haben aus den vierjährigen Verhandlungen in betreff der Fassade von S. Lorenzo; dies *ma è terribile* war der entsagende Schlußseufzer am Ende ihrer unerfreulichen Geschichte. Der gleichalterige Leo hätte gern die alte Freundschaft des Hauses aus den Tagen des Vaters Lorenzo erneuert; er bewunderte seine Kunst und gedachte sich ihrer zu bedienen, in der Weise des Vorgängers aus dem Hause Rovere. Eine aktuelle Frage war die Ausmalung des großen Saals

im Vatican, bestimmt für die Geschichte Constantins des Großen. Diesen Saal suchte Sebastian zu bekommen, in der Hoffnung, mit Hilfe Michelangelos „Wunder zu tun“, was der Papst nicht bezweifelte. „Denn ihr habt alle von ihm gelernt!“ Er hatte die Beobachtung gemacht, daß selbst Raphael beim Anblick seiner Werke plötzlich die Weise des Perugino verlassen habe und sich so gut er konnte Michelangelo genähert.

Der Brief des Venezianers, jenes Gespräch enthaltend, wurde seiner Zeit von dem Dänen Gaye[1]) entdeckt, aber, wahrscheinlich in folge Verlesens der Jahreszahl, aus dem Jahre 1520 in 1512 verlegt. Da man die Richtigkeit der Zahl nicht bezweifelte, so mußte an die Stelle Leos der 1512 noch regierende Julius II gesetzt werden, obwohl von einem damaligen Aufenthalt Michelangelos in Florenz nichts bekannt war. Der Scharfblick Herman Grimms hat diesen Irrtum aufgedeckt; die Bekanntmachung der übrigen Briefe Sebastians durch Milanesi (1890), in deren Zusammenhang er sich einfügt, bestätigte seine Vermutung; aber die Unterwürfigkeit gegenüber allem was Document heißt, auch gegen die triftigsten Indicien, hat die falsche Datirung am Leben erhalten bis auf diesen Tag.

Es ist der Mühe wert bei diesem Ausspruch einen Augenblick zu verweilen.

Julius II sollte sich über seines Malers Sprödigkeit beklagt haben, in demselben Monat Oktober 1512, wo er das Größte von ihm bekommen hatte; denn am Tage Ognissanti wurde die sistinische Capelle geöffnet! Um so besser paßt es in die Zeit nach dem Mißgeschick der Fassade von S. Lorenzo. Aber schon das Wort *terribile* ist unwahrscheinlich im Munde eines Mannes, der selbst aller Welt und sogar den Monarchen Europas und der Republik Venedig schrecklich vorkam, den Michelangelo selbst in seiner Statue den Bolognesern so vorgeführt hatte.

Einem Julius II ist schwerlich Jemand je schrecklich vorgekommen; er hätte mit Julius Cäsar von sich sagen können: Gar wohl weiß die Gefahr, Cäsar ist noch gefährlicher als sie! Und auch die Bemerkung über Raphael paßt in das Jahr seines Todes († 6. April 1520), das zu einem Überblick seines Lebenswerks und

[1]) GAYE, Carteggio II, 489.

dessen Wandlungen reizen konnte; es ist im Munde des feinen Kenners Leo ungleich wahrscheinlicher, als bei dem gewaltigen Vorgänger, der, so profund er die terrible Phantasie Michelangelos verstand und ertrug, doch schwerlich je mit vergleichenden Stilunterscheidungen sich befaßt hat.

Auf den Meister selbst scheint jenes ihm berichtete Wort einen gemischten Eindruck gemacht zu haben. Es muß ihm im Grunde geschmeichelt haben; wie er später auch selbst bezeugt, sein Wort: „Alles was Raphael von Kunst besaß, das hatte er von mir", klingt wie ein Widerhall. „Ihr jagt selbst Päpsten Furcht ein," hatte ihm Sebastian, anspielend auf jene Äußerung (27. Oktober) geschrieben. Da er aber auch schmeichelhaftes übelzunehmen pflegte, so hält der Freund für angezeigt, zu versichern, daß er selbst das Wort in ganz anderem Sinne sich angeeignet habe. „Mir scheint Ihr nur in der Kunst terribile, d. h. als der größte Meister, der je gelebt hat."

Leo war ein zu guter Diplomat, um nicht hinter jenem *Non si può* einen Hintergedanken zu verbergen, den nämlich, daß er wohl wisse, wie man mit dieser *terribilità* fertig werde. Indem man ihn auf das brachte, was er immer für sein eigentliches Metier erklärte: ihm Gelegenheit gab, in den monumentalen Bildwerken von S. Lorenzo für jene verunglückte Fassade Revanche zu nehmen, sich als schrecklich in dem anderen Sinne zu erweisen.

In diesem Doppelsinne könnte das Wort als Motto an der Spitze unsres Schlußcapitels stehen, das Michelangelo als Mensch und Künstler in einigen seiner eigenartigsten und persönlichsten Züge, wenn auch in fragmentarischer Form zu schildern versuchen soll, wobei mit der dunklen Seite in Temperament und Charakter begonnen werden mag. In dieser ist er ja von jeher den Leuten zuerst erschienen. Das Wort hat den Vorzug der Energie und des Umfangs, obwohl es strenggenommen nur einen Eindruck, nicht eine Eigenschaft bezeichnet.

Competente Stimmen verschiedenster Zeiten und Nationen sind auf eben dies Wort verfallen, um den Charakter seiner Kunst, logisch ausgedrückt, ihr specifisches Merkmal zu bezeichnen. Der Lombarde Lommazzo fand in seiner Action „Wildheit und *terribilità*". Und der Bildhauer Falconet, von den beiden Sclaven im Palast Richelieu herkommend, rief: *J'ai vu Michel Angelo, il est effrayant.* Und er fügt hinzu, wer ein Werk von ihm gesehen, hat alle ge-

sehen. Und der Verfasser eines classischen Literaturwerks, das der Eindruck seiner Erscheinung eingegeben hatte, sah im terribile „sein innerstes Kennzeichen", dessen älteste historische Spur er in Giovanni Pisanos Sibyllen zu entdecken glaubte.

Terribile ist ein echt italienischer Ausdruck und kaum übersetzbar. Rumohr rechnete es zu den nur dem Italiener ganz verständlichen Kunstausdrücken. Der deutsche Sprachgebrauch kennt nicht diese Übertragung des Wortes schrecklich auf ästhetische Werte. „Eine schreckliche Figur", „ein schreckliches Bild", ist entweder, wörtlich genommen, Bezeichnung eines furchtbaren Vorganges (wie etwa Poussins Kindermord oder Rubens' Kreuzigung des Petrus) oder eine halbironische Bezeichnung der Ungenießbarkeit, z. B. eines Lohensteinschen Romans; eines panegyrischen Galimathias über Michelangelo. Der Gebrauch des Wortes, fast als Kunstterminus, hängt zusammen mit des Italieners „feurigem Blut". Denn starke Eindrücke können betäubend wirken, sie erfüllen augenblicklich den psychischen Raum und suspendiren die Reaction der Vorstellungsverbindungen. Darin gleichen sie in der Tat dem lähmenden Schrecken: terribile ist die übertreibende Bezeichnung einer unwiderstehlichen Impression. Es ist also keineswegs nötig, daß diesem Wort eine besondere Eigenschaft von definirbarem Inhalt entspreche, es scheint verlorene Mühe nach solcher zu grübeln.

Nun so müßte man die besondere Gebrauchsweise zu Michelangelos Zeit ermitteln, und da wäre Vasari zu befragen, der zweifellos durch Talent und die Arbeit seines großen Werks für die Kunstsprache seiner Zeit maßgebend geworden war. Bei ihm erscheint es synonym mit *stupendo* und *prontezza*, *fierezza* und *vivacità*, *vivezza*. Z. B. da wo er den Unterschied und Vorzug von Michelangelos Werken verglichen mit der Antike ausdrücken will, spricht er von einer *certa vivacità*. Daher die Häufung solcher Ausdrücke, wie bei dem S. Georg des Donatello: *una vivacità fieramente terribile e un maraviglioso gesto di muoversi*. Der Lexikograph Fanfani erklärt kurz: *terribile vale maraviglioso*.

Doch hat es einen stärkeren Accent als alle jene Synonyma; es wird nie ohne Affect gesprochen. Dieser Accent beruht auf seiner Paradoxie: ein Ausdruck für Bedrohendes, Lähmendes wird zur Bezeichnung des höchsten Zaubers eines Kunstwerkes, einer

Lebenserhöhung. Es ist ja das Gegenteil des Suggestiven, einer der schätzbarsten Eigenschaften genialischer Schöpfungen.

Das Wort mag etwa ein dutzendmal in Vasaris Biographie vorkommen; darunter sechsmal in der Beschreibung des Weltgerichts! Er spricht von dem Schrecken jener Tage, in die der Maler sich versetzte (wie auch Signorelli), von der haarsträubenden Schrecklichkeit der Posaunenengel. Wie auch das Gemälde der Sintflut „den Schrecken jener Tage, die Verzweiflung jener Menschen“ offenbart. So heißt auch der Gewittersturm in Tizians Schlacht bei Chiaradadda schrecklich.

Wenn Vasari so von der unbeschreiblichen *terribilità* und *grandezza* des letzten Gemäldes Michelangelos spricht, so scheint er nur die vollendete Darstellung des Gegenstandes zu meinen. Aber dies ist nicht der Fall: denn er gebraucht mit Absicht und Nachdruck den Ausdruck *terribilità dell' arte*, die man dort empfinde, spricht von dem *terrore dell' arte* in Darstellung aller denkbaren menschlichen Affecte, dieser aber liege in den Umrissen *(contorni)*, bei deren Anblick selbst der verwandte Geist *(ogni terribile spirito)* zittere und bebe *(trema* und *teme)*. Aber dasselbe Beben empfindet er vor Leonardos Porträt der Gioconda. Es ist also die Lebendigkeit, das Vermögen, diesen Schein wirklichen Erlebens hervorzubringen, was ihn in Aufregung versetzt, nicht ohne eine Regung des Verzagens des schwächeren Talents, vor dem überwältigenden (*δεινός*) Eindruck des Genies, in dessen Nähe jenes sein Nichts fühlt.

Den Gegenstand hatten viele vor ihm gemalt; er allein hat den Schrecken dieser Dinge geschaut, realisirt, gleich als habe er erst Gericht und Hölle erfunden. Das erstaunliche war die Macht der Phantasie: *havendosi imaginato il terrore di que' giorni.*

Bemerkenswert ist hier: da, wo er den Schrecken im eigentlichen Sinne und als Massenwirkung zu malen hatte, z. B. in der Panik der Schlacht von Cascina, bei Gelegenheit des Cartons, dieser *estremità*, ja *divinità dell' arte*, ist Vasari das Wort *terrore* nicht eingefallen.

In diesem technischen Sinne war Vasaris classisches Exempel des *terrore d'arte* die bewunderte Figur des Jonas: wo Heftigkeit und Augenblicklichkeit aufgeregter Bewegung das Aufgebot der Künste der Rundung und Verkürzung veranlaßte.

Ja schon die illusorische Wahrheit des Bildnisses genügt diesen Eindruck auszulösen: bei Masaccio, in dessen Paulus im Carmine, einem Bildnis des Bartolo Angiolini, findet er eine Schrecklichkeit, der nur die Sprache fehle.

So scheint sich das Wort bei jedem Eindruck geistiger Potenz ungewöhnlichen Grades einzustellen. Es liegt gewiß eine weite Distanz zwischen der ungezügelten Phantastik eines Tintoretto und dem mathematisch-mechanischen Genie eines Vinci und Brunelleschi. Denn bei Leonardo imponirt ihm die Intelligenz des Naturforschers mit seiner *demostrazione terribile;* vor der Domkuppel ist es „ein Herz voll unendlicher Schrecklichkeit, das nicht rastet im Ringen mit den schwersten, fast unmöglichen Problemen". In Venedig, vor dem Weltgericht in S. Maria dell' Orto erscheint ihm der Venezianer *il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura.*

Bei Michelangelo ist es die Größe im Ausdruck des Ernsten und Mächtigen, des Finstern bis zum Grausamen, also der Nachtseite der menschlichen Natur, das Talent ihrer dämonischen Belebung, der Zauber den er in solchen Scenen ausübte, der zwangartige Trieb sie aus den Dingen herauszuziehen.

Das *terribile* in diesem Sinne, als das genialisch erschütternde, göttlich furchtbare der Motive und des Stils hat uns weit weg geführt von dem Ausgangspunkt, der gesellig-geschäftlichen Ungeberdigkeit, dem unhofmäßigen Eigenwillen, von dem Papst Leo X in jener Audienz sprach, als ihm die Verhandlungen mit dem alten Freund seines Hauses verleidend. Ist das Zusammentreffen so verschiedener Dinge in demselben Wort nur ein Fall jener Wanderungen des Sinnes, ein Spiel der Sprache? Hier scheint doch ein innerer Zusammenhang zu bestehen, und der verbindende Faden ist nachweisbar. Jenes abstoßende Wesen spielt auch im Gebahren seiner Gestalten eine Rolle. Er selbst hat sich als Freund der Einsamkeit bekannt, ja das Einsiedlerische als Eigenschaft höherer Naturen bezeichnet; wer nicht *singular* und *apartado* sei, hörte ihn der Portugiese sagen, werde ihm schwerlich als ein hervorragender Mensch gelten. Jeder Künstler aber ist geneigt, sich selbst in seinen Charakteren zu vervielfältigen; und wirklich kann man die dominirende Form seiner Geberdensprache, den Contrapost, als typisches Darstellungsmotiv des einsamen Sonderlings betrachten. Der Contrapost, oft aus Situation und Handlung kaum erklärbar, noch rein

in sie aufgehend, dies Schema starker, heftiger aber in sich zurückkehrender Bewegung paßt ganz zu dem Gebahren des mürrischen Grüblers, der das Eindringen in seine Kreise widerwillig empfindet, Annäherung abwehrt, auf Eindrücke der Außenwelt zuerst immer mit einer ablehnenden Regung reagirt.

Temperament

So rätselhaft oft Michelangelos Gebilde sein mögen, so verworren das Gewebe von Schuld und Schicksal in seinem bewegten Leben, so klar und deutlich tritt uns aus Zeugnissen jeder Classe die Art seines Temperaments entgegen. Und er hat es gewußt: „Mir ward zu meiner Zeit die Nacht gegeben.“ Die Nacht, — sie steht vor uns, das von Wehen erschöpfte, von quälenden Träumen verfolgte Weib über dem Sarkophag Julians. Was man sonst melancholisches Temperament nannte, dessen Merkmale, wie sie z. B. Kant angiebt, passen fast vollständig auf ihn; ebenso der von Schopenhauer wieder geläufig gemachte griechische Terminus des Dyskolos, des Mißvergnügten. „In jedem ist das Maß des ihm wesentlichen Frohsinns und Trübsinns durch seine Natur ein für allemal bestimmt, weil das Maß sich gleich bleibt, wie sehr auch die äußeren Umstände wechseln mögen.“

Aristoteles, der große Classificirer, hatte den Dyskolos in seinem Schema ethischer Charaktere aufgeführt, und Menander ihn in einer verlorenen Comödie abconterfeit. Sein Gegensatz ist der Areskos, der es allen recht machen will und den Widerspruch scheut. Der Dyskolos ist *δύσερις*, der Widerspruchsgeist in Person. Ihm verwandt ist der Authades des Theophrast, der Mann von starkem Selbstgefühl, das sich auf morose Art äußert; er ist schwer zugänglich und ungesellig. Die Merkmale dieses Charakters sind Mißtrauen und ablehnendes Wesen im Verkehr. Aber er ist kein Menschenfeind, in seinen Aufwallungen ist nichts von Übelwollen; er ist unfähig absichtlich zu schaden, bis zu mürrischer Bonhomie. Er bezeichnet die Schattenseite starker Temperamente, die Caricatur geistiger Überlegenheit. Eine dritte Nüance war der Monotropos, der Sonderling, die Hauptfigur einer Komödie des Phrynichos.

Diese dunkle Grundstimmung giebt seinen Confessionen im Canzoniere den Ton, — mag er nun einen prüfenden Rückblick auf sein vergangenes Leben werfen oder Erlebnisse des Augenblickes schildern. Da findet er nicht einen Tag, den er sein eigen nennen könne: er hat sie alle verloren im rastlosen Toben der sterblichen Leidenschaften, deren keine ihm fremdgeblieben. Aber ihn quält alles: das allgemeine Los der Endlichkeit, die Sterblichkeit, „auch das Schöne muß sterben“, wie jede Berührung mit dem Leben, auch solche, die anderen Menschen als reinstes Glück gelten. Nur eine Nebenrolle spielt hierbei das äußere Mißgeschick; von Verlusten geliebter Personen spricht er mit männlicher Fassung, in sanft tröstlichen Worten. Aber wo er veranlaßt wird, den Hergang bei seinen Werken zu berichten, da gestaltet sich dieser zu einer Kette von schier unbegreiflichen Störungen, Mißhandlungen, Verfolgungen.

Er war kein glücklicher Mann, aber sein Tyrann war die eigene Natur, seine Qualen waren die der Phantasie. Metaphysische Traurigkeit pflegt gerade die zu beschatten, denen nichts fehlt. Wen ein kranker Zahn plagt, der vergißt, sich, wie die Weisen von Laputa, über das allmähliche Erkalten der Sonne zu ängstigen.

Und er weiß, daß die bittere Quelle sein eigenes Gemüt ist. *Mille piaceri non vaglion un tormento*: dieser Vers verrät das Übergewicht, die vernichtende Energie der widerwärtigen Empfindungen des Melancholikers. Es giebt kein furchtbareres Wort, und kein unrichtigeres. Denn tatsächlich unterzieht sich der Sterbliche vielen Entbehrungen und Qualen ohne Murren, in Aussicht eines Augenblicks des Triumphs, selbst des erhofften nach dem Tode; und wenige vermögen Genüssen zu entsagen aus Furcht vor den zu erwartenden Folgen, selbst die Ärzte nicht immer. Denn ebenso wahr erlebt ist:

> A prova io sento,
> Che ha più forza un piacere d'ogni tormento. (Metastasio)

Aus dieser Grundstimmung fällt ein Schatten auf sein Lebensglück, aber auch auf das Schaffen und den Charakter seiner Werke. Denn was der gewöhnliche Mensch sonst abwehrt und abstößt, weil es ihm das Dasein vergällt und freudiges Handeln lähmt,

Vergänglichkeit und Verfall, das Böse und das Leiden, — das Heer von Plagen, die unseres Fleisches Erbteil — das ist die Seelenweide des Melancholikers. Es ist die Wahrnehmung aller dem Leben feindlichen Kräfte, die trostlose Seite des Geschehens, was seine Phantasie beherrscht und nur Suggestionen des ihr verwandten aus dem weiten Feld der Erinnerung aufregt.

Plato soll den Göttern gedankt haben, daß er als Mann und nicht als Weib, als Hellene statt als Barbar, und als Athener in Sokrates' Zeit geboren sei. Michelangelo hat Plato einige schöne, tiefe Gedanken nachgedichtet, aber eine Parallele zu diesem Ausspruch fehlt. Dagegen soll Raphael Gott gedankt haben, in seinen Tagen geboren zu sein.

Was mußte ein Mensch wie Michelangelo vom Geschick erbitten? Als Genie ohne gleichen in die Welt versetzt, konnte es für ihn keinen höheren Inhalt und Zweck des Daseins geben, als Bahn und Gelegenheit zu finden zum Ausleben jener himmlischen Mitgabe. Also: ein Schauplatz wo die Künste gepflegt wurden, eine Cultur, die ihm die Mittel zur Ausbildung gewährte, Mächtige, die seiner würdige Aufgaben ausdachten, Verständnis und Sympathie der Mitlebenden. Und das Schicksal hatte ihm alles dies und noch anderes freigebig gespendet.

Versetzt in die gebildetste Stadt der damaligen Welt, wo er nicht vor die Tür gehen konnte, ohne sich zwischen anregenden, begeisternden Vorbildern zu bewegen, den besten Lehrern übergeben, in der Auferstehungsmorgenröte der Antike, erkannt und ins Haus aufgenommen von dem geistig höchststehenden Herrscher der Zeit, in den Palast, wo die Inschrift des Cortile verkündet, daß hier „die Wissenschaften wiederhergestellt wurden“, hat er nie Lehrgelder des Irrtums zu zahlen brauchen. Nachdem ihm Florenz gegeben was es vermochte, wird er, sobald seine Schwingen ausgewachsen sind, in die Weltstadt gerufen, die ihm allein Bühne, Stoffe und Würdigung für seine außerordentlichen Darbietungen gewähren konnte. Er ist der Günstling jener Päpste, die dem perikleischen Zeitalter Italiens den Namen gegeben haben. Sie haben ihn nicht blos angestellt, beschäftigt, sondern ihm auch freie Hand gelassen, und wie seine Zeitgenossen alle, für ihn jederzeit *trésors d'indulgence* (sagt E. Müntz) bereit gehabt. Als Jüngling wird er in Rom als der erste Bildhauer seiner Zeit erkannt. Und

diese Ruhmessonne hat ihn bis an die letzte Grenze menschlicher Jahre bestrahlt; der Körper hat ihm für unglaubliche Leistungen allezeit als williger Sclave gedient; als *divino* ist er in Rom herumgegangen, wie ein lebendig gewordenes Cultusbild.

Aber der Mensch lebt nicht von Brot — auch nicht von Geist und Ehre allein. Er gewann mehr als er für seine Bedürfnisse brauchte; seine Biographen verzeichnen die unerhörten *gentilezze*, mit denen ihn die zahlreichen Herrscher, Päpste, die er noch erlebte, überhäuften. Was hätte es geben können das er nicht bekommen, wenn er gewollt. Die ersten Männer und Frauen seiner Tage waren glücklich, seiner Unterhaltung gewürdigt zu werden. „Ich lebte allezeit wie ein Armer", aber das war Geschmackssache. Man denke hier an das Los Leonardos und Dürers, an einiger der Größten frühes Ende. Und er selbst hat sein Verhängnis in einem der Kunst entlehnten Gleichnisse versinnlicht. Wie der Bildhauer aus seinem Marmor herrliche und gemeine *(ricche e vili)* Gestalten hervorzaubert, so sei er, der unglückliche Liebhaber, bestimmt — wie ja auch sein Angesicht verrät — von einer hohen Schönheit nur mit „zweifelndem Hoffen und herbem Schmerz" bedacht zu werden.

Verallgemeinert würde das heißen: aus allen Begegnungen des Lebens und Gaben des Geschickes quillen für ihn nur Enttäuschung und Mißtrauen, Furcht und Haß.

Die Schuld trägt freilich schließlich doch das Schicksal, das jenes Temperament über ihn verhängte. „Der Himmel," murrt er, „hat mir die Kunst verliehen, und keinem Unwürdigen, denn ich bin weder taub noch blind gewesen für ihre Lehren. Aber warum hat er mich aus so entzündlichem Stoffe gebildet, der jeden Funken zum verzehrenden Brand *(foco)* entfacht, in dem grauenhaften Sturm *(orribile procella)* meines Lebens?"

Die Erfahrungen aus dem Verkehr mit der Welt trieben den Göttlichen in die Einsamkeit; aber die Menschen meiden ist der Weg sie zu verkennen, und anstelle der Menschen treten oft Gespenster. Die Einbildungskraft des Melancholikers, nur die finstern Vorstellungen zurückrufend, erzeugt die sinistren Regungen der Furcht und des Hasses in unheimlicher Stärke. Der unentbehrliche Troß der Diener und Gehilfen dürfte kaum als Unterbrechung dieser Einsamkeit gelten. Wie seiner Jugend das Dankbarkeit weckende Verhältnis zu berufenen Lehrern fehlt, so dem Alter der erfrischende

Verkehr mit Emporstrebenden. Er verbirgt die eigenen Werke, an denen die Jünglinge lernen möchten, hinter Schloß und Riegel.

Und was sonst Melancholikern die Einsamkeit belebt und versüßt, die Natur, sie war ihm verschlossen, eine tote Schrift; er meidet sie selbst im Bilde. Die Villeggiatur fehlt in seinem Jahreskreislauf. Paroxysmen der Furcht waren es, die ihm in kritischen Augenblicken jene Schritte eingaben, die für ihn und seine Werke verhängnisvoll wurden. Die Flucht im Jahre 1505, wo er sogar sein Leben bedroht wähnte, war die Ursache des Mißlingens seines gewaltigsten Sculpturwerks. Die Weigerung nach Florenz zurückzukommen, nach dem Tode Clemens' VII, aus Furcht vor dem Herzog, dicht vor der Vollendung der Monumente von S. Lorenzo, hätte den Verlust dieses Werkes nach vierzehnjährigen Mühen zur folge haben können; es lag nicht an ihm, wenn es wenigstens so wie wir es jetzt sehen der Nachwelt gerettet wurde.

Doctor Johnson sagte: *I love a good hater*. Es hat Hasser gegeben, die sich stürmischer, unsterblicher Verehrung erfreuten, vergleichbar denen, die die Massen zur Schlachtbank des Krieges führen. Die Italiener verehren ihren größten poetischen Genius in Dante, der auch in der Hölle nicht Raum genug fand für die Opfer seines Hasses. Auch bei ihm war dies Talent gesellt einem hochidealistischen Zug. Aber die göttliche Comödie zeigt zugleich ein starkes Organ der Verehrung; und vor dem Inferno hatte er den Liebesfrühling der Vita nuova gedichtet.

Michelangelo, angeblich ein Seelenverwandter, bewunderte Dante und illustrirte seine Visionen; er wünschte ihm ähnlich zu sein selbst um den Preis seiner ruhelosen Verbannung. Aber Dante sah auf einen wirklichen Schiffbruch zurück, er trug ein Leid mit sich, für das es keinen Balsam gab in einer der Öffentlichkeit zugewandten Natur; und glühende Hoffnung spiegelte ihm bis zuletzt einen Tag ehrenvoller Heimkehr vor. Er konnte die Welt wohl blind nennen: sie war nie blind gewesen für Michelangelos Gaben und stets nachsichtig für seine Provocationen. Er besaß die Witterung für politische Katastrophen, vor denen er sich in Sicherheit zu bringen bedacht war.

Gradhöhen des Hasses kann man messen an dem Verhältnis zu dessen Anlaß. Es hat Männer gegeben, die die Welt so mit Füßen getreten, daß ihr Menschenhaß verzeihlich scheint. Aber es

giebt auch Erfahrungen, die fast jede Unbill aufwiegen: die Erinnerung an eine einzige Tat der Liebe und Verehrung wird in generösen Naturen den Groll über erlittene Kränkung entwaffnen. Michelangelos Verhalten zu den Medici ist wohl nur verständlich aus der Massenempfindung seiner Umgebung, der er unterlegen ist. Ein Medici hatte ihn aus seinem Dunkel gezogen, ihm die Pforten seiner Kunst geöffnet und die ersten kindlichen Lorbeeren gewunden; sein Sohn hatte ihm die Vollendung des Tempels Brunelleschis zugedacht; einem dritten verdankte er den Auftrag seines ersten Prachtbaus, mit dem für ihn bestimmten plastischen Monumentalwerk, und die Idee seines gewaltigsten Gemäldes. Doch hat er den Wunsch ausgesprochen, man solle ihren Palast dem Erdboden gleichmachen. Aber was gewöhnliche Erdensöhne zu Dankbarkeit stimmt, ist für stolze Geister zuweilen ein Motiv der Antipathie. Man stelle die Personen zusammen, denen er Förderung, Gunst und Aufträge verdankte: es sind oft dieselben, die er mit Erklärungen seiner Abneigung, nebst Verwahrung gegen solche Verbindlichkeit bedachte. Er hat bekannt, daß er allen Päpsten (mit Ausnahme des heiligen Greises Alexander Farnese) nur gezwungen gedient habe. Und doch hatte er zweifellos die Impulse nicht nur, auch die Verwirklichung seiner größten Unternehmen ihrem Herrscherwillen zu verdanken, diesem „Glück zu müssen". Aber eine habituelle Verstimmung führte ihm immer die Eindrücke und Einbildungen erlebter Unannehmlichkeiten zu und verdrängte die Erfolge. Und so haben jene Männer seine Wunderlichkeiten beurteilt: *tout comprendre c'est tout pardonner.*

Doch alle diese dunklen Dinge, waren sie denn nicht der unvermeidliche Schatten seiner Größe? Steht ein solcher Mensch nicht wirklich „jenseits Gut und Böse?" Doch ist unleugbar: auch Gleichgewicht des Temperaments und optimistische Sinnesart sind Mitgaben des Genies gewesen. Aber die Seltsamkeiten berühmter Menschen haften in der Erinnerung und erzeugen den Fehlschluß einer ursächlichen Verkettung.

Michelangelo war nach glaubwürdigen Versicherungen der Freunde und eigenen brieflichen Zeugnissen im Grunde ein gütiger, zum Wohltun an Arme und Unglückliche bereiter, fast weichherziger Mann, ein treuer opferwilliger Sohn und Bruder. Aber wer, ohne die gehörigen Vorbereitungen und Weihen den Tempel dieser düstern

Gottheit betrat und von seiner Gestaltenwelt sich umringt sah, auf den konnte er leicht unheimlich, beängstigend wirken. Und seine letzte, den stärksten Eindruck auf die Jahrhunderte hinterlassende Schöpfung war wohl geeignet, auf alles frühere einen seltsamen Feuerschein zurückzustrahlen. Auch seinen Verehrern ist wohl das Wort Grausamkeit in die Feder geflossen. „Ein Zug zum Wilden, Wütenden bezeichnet alle seine Werke.“ Denn dieser Zug war nicht etwa eine Bescheerung des verdüsternden Alters. Er erscheint bereits in den ersten jugendlichen Regungen bildnerischen Triebs. Jene S. Antoniuslegende, nach Martin Schongauer in Farben gebracht, wohl das einzige was ihn von Bildwerken germanischer Herkunft zur Nachahmung gereizt hat, war eine Orgie von Teufeln, die im Tummelplatz der Wolkenregion mit dem ihnen preisgegebenen heiligen Einsiedler ihren Tanz aufführen. Und das classische Pendant dieser Ausgeburt ägyptischer Mönchsdelirien war eine mörderische Balgerei von Menschen und Halbmenschen der Urzeit um geraubte Weiber, fast das erste Zeugnis seiner Berührung mit griechischer Antike. Sonst ward in der florentinischen Zeit dies Element durch die Stoffe zurückgedrängt. Aber in dem überlebensgroßen David, der einzigen Statue fast, der er pathognomischen Ausdruck gegeben, offenbart er die gespannte Willensenergie des Mordes.

Als ihm dann eines Papstes Ehrgeiz den Raum eröffnete für seinen Adlerflug, bricht dieser Zug mit elementarer Gewalt hervor. Im Juliusdenkmal nehmen numerisch den größten Raum ein Motive kriegerischer Bändigung; auch für ganz fernliegende Dinge als Allegorien herbeigezogen. Beraubung der Freiheit, dem Starken das Leben entwertend, in Fesseln schlagen, diese empörende, haßerweckende Äußerung der Überlegenheit: nie ist dergleichen furchtbarer in Marmor gebracht worden, als in dem Aufbäumen des rebellischen Sclaven. Noch in späten Jahren schuf er einen seltsamen Nachklang jener Victorien: den Jüngling, der dem gefesselten greisen Helden das Knie auf den Rücken setzt; Römern fiel da der Büffel der pontinischen Sümpfe ein, der sein Opfer durch wiederholtes Aufknien zermalmt.

In seiner reichsten Offenbarung, auf sonnennahem Gipfel seines Schaffens, waren ihm die alttestamentlichen Historien als Stoff gegeben; man vergleiche seine Auswahl mit dem was ein Ghiberti, Benozzo, Raphael ihnen entnahmen. Er begann mit jenem Straf-

gericht über die erste Welt, unerschöpflich in Scenen hoffnungslosen Kampfes mit dem Element: es ist als hätte er damit gern die ganze Decke ausgefüllt. Die göttliche Vorsehung waltend über ihren Auserwählten (wo nicht gar die symbolischen Typen der Erlösung) veranschaulicht er in vier mörderischen Greueln, obenan die wahnsinnweckende Massenagonie der Opfer eines Giftschlangenschwarms.

Aus dem Schiffbruch des Juliusdenkmals hat sich eine große Gestalt gerettet: ein Bild aufsteigenden Zorns, den nur eine Hekatombe von Rebellen beruhigen kann. Als Idealbild eines altrömischen Freiheitshelden gab er uns den Kopf eines Bravo. Und wenn er unter den poetischen Fabeln des Griechentums nach Bildern sucht für ein Freundschaftspräsent und Andenken, da wählt er den zur Erde geschmetterten Phaeton, oder Ganymed zwischen des Adlers Krallen, den vom Geier zerfleischten Tityus.

Dann als er, vom religiösen Zug der Zeit ergriffen, erbaulichen Stoffen sich zuwendet, da beschäftigen ihn fast nur die peinlichen Scenen der Geißelung, der Kreuzabnahme, vor denen die altchristliche Kunst, hier im Einklang mit Raphael, Halt machte.

An der Schwelle des Greisenalters, wo sonst auch harte Naturen von altem Groll ablassen, ward ihm beschieden uns den Welterlöser zu zeigen als Causalität aller Schrecken der geängsteten religiösen Phantasie.

Die Scene des Gerichts in der herkömmlichen Ordnung mittelalterlicher Bilderschrift, im symbolischen Rahmen eines feierlichen Gerichtsaktes, sie mußte durch die Belebung mittelst der neugeschaffenen Darstellungskünste ein unerhörtes entsetzliches Leben erhalten. Und sie stand da als Ziel und Schlußact des weltgeschichtlichen Processes der Volta.

Schon die Schöpfung erscheint hier als Werk einer zornigen Aufwallung jenes allmächtigen Greises der, müde der Einsamkeit leerer Ewigkeiten, in gespenstigem Flug den Raum durchmißt, um für ein Wesen nach seinem Bilde die Wohnstätte zu schaffen. Aber dies Ebenbild verfällt alsbald den Mächten des Bösen, und die Welt Gottes wird zur Prüfungs- und Strafanstalt. Der höhere Gehalt ihrer Geschichte voll Arbeit, Leiden und Greuel, ist die Flucht aus der Gegenwart in die Erwartung besserer Zukunft. Es bleibt die letzte Hoffnung der Endlichkeit: Lethe, aber auch das Vergessen des Grabes ist vorübergehend. Der Schlaf der Jahrtausende wird

aufgestört: die Gräber erbrochen, das Verweste erhebt sich in grauenhafter Belebung, wird in widernatürlicher Bewegung in die Luft entrückt; was die Zeit von Freveln begraben, wird ans Licht gezerrt, den Frevlern ihr Opfer vorgeführt, die in Frieden entschlafenen Märtyrer zu Rachegefühlen belebt. Die menschlichen Scenen des Wiedersehens pflegt man kaum zu bemerken. Der eine hat dies, der andere jenes in dem Werke befremdend gefunden; aber alle stimmen darin überein, daß er in dem diabolischen Untergeschoß unerreicht ist. Die Fleischwerdung des Teufels, *hostis humani generis*, ist sein letzter Triumph. „In den bösen Geistern stellt er den unverstellten Heißhunger, die Wildheit und Arglist unvernünftiger Tiere durch Züge menschlicher Bosheit, Grausamkeit und Wollust kräftig dar", so schreibt sein Verehrer Heinrich Füßli. Wilkie erschien es *like the work of a demon who exults in human misery*, Wilson so voll von Vorstellungen der Grausamkeit, daß es passender den Wandschmuck eines Saals der Inquisition abgeben könne.

Wollte man, mit Ablehnung des Verdachts eines pathologischen, sadistischen Zuges, diese Beobachtungen rein künstlerisch erklären, so würde man vielleicht sagen: Es war das Trachten einer starken Künstlernatur nach dem Heroischen und Tragischen, bis zur Überspannung gesteigert. Der Bildner, nach Erhöhung menschlicher Erscheinung in der Richtung des Machtvollen ringend, erschafft ein Geschlecht, dessen körperliche Ausrüstung sich nicht anders als im Kampf ausleben kann. Und Kampf entfacht Zorn und Mordlust, diese Schatten des Heroischen. Aber man findet bei ihm doch nur wenige Beispiele jener Kämpfermotive, mit denen tatenfrohe Griechen Friese und Metopen ihrer Tempel belebten; ja als ihm einmal ein passender Stoff aufgegeben war, ist er den Gefechtsscenen aus dem Wege gegangen. Und Grausamkeit ist kein Zug im Idealbild des Helden, der Tapfere geht frohlockend in die Schlacht, grausam ist der Haß der Weiber, der Priester, der Tyrannen, — eine Gewalttätigkeit mit Lust an Qual, ein phlegmatischer Zustand. Zwar hat die Tragödie von jeher absonderliche Greuel im Wust barbarischer Überlieferung ausgegraben. Aber sie braucht Grausamkeit dann wie ein brennendes Gewürz, vergleichbar den giftigen Reizmitteln des Genusses, die man durch unschädliche Surrogate kaum ersetzen kann. Und was in der Dichtung als aufzulösende Dissonanz fungirt, erhält durch die bildende Kunst unerträgliche, starre Dauer.

Doch nicht blos in Wahl der Stoffe, Erfindung der Motive und der sinnlichen Intensität des Accents, auch in der Ausübung gestaltender Kraft, ja in Behandlung des Materials regt sich etwas wie Zerstörungstrieb. Man pflegt sich den Zustand des Künstlers vor der Natur zu denken als gesammelte Ruhe der Anschauung und Beobachtung — wie auch die Gottheit dem Propheten nicht in Sturm und Erdbeben erschien. Freilich wird man schon im Erkennen und Begreifen einen Stich ins Grausame finden können; daher das Grauen empfindsamer Naturen vor der Zergliederung des Lebens, bis in die psychologische Analyse hinauf. Goethe widerstrebte den Naturgeheimnissen gegenüber das zwangsweise Verfahren des Experimentirers.

Nichts aber lag Michelangelo ferner als diese fromme Geduld des Erwartens ihrer Offenbarungen. Er behandelt auch die Natur als Feind, dem er mittelst eines durchstudirten Kriegsplans beizukommen hofft. Er erwirbt sich mit eiserner Ausdauer die Beherrschung ihres Mechanismus, die ihn instand setzen soll, ihr seine Ideen aufzuzwingen. Selbst sein Tractament des Marmors hatte etwas Zorniges, es war als wolle er den Block zertrümmern, und darin lag für ihn ein Hauptreiz der Arbeit mit Meißel und Hammer. Ein Anatom dachte sich seine Methode der Erfindung ganz entsetzlich: statt dem Leben die passenden Acte abzusehen und an der Hand des lebenden Modells nachzubilden, habe er im Secirsaal die Leichen experimentirend herumgeworfen ... Dann sucht er sich einen scharfabgemessenen Block, befiehlt seinem Gebilde sich hineinzubegeben, um es in heftigen Attacken daraus zu befreien. Ja selbst die Manier seine decorativen Figuren in diese Dreiecke, Segmente, Pfeiler seiner decorativen Architektur hineinzuzwingen, unbekümmert um den Sinn oder die Nöte, die er diesen Sclaven zumutet, hat despotische Allüren.

Freundschaft

Michelangelo, von Natur mit Empfänglichkeit für Empfindungen der Freundschaft und Liebe ausgestattet, blieb gleichwohl fast immer einsam. Das hat er selbst bekannt. Von den Widersprüchen in seiner Erscheinung war dieser wo nicht der auffallendste, doch der

schmerzlichst empfundene. Nach seinem geistigen Rang zum Verkehr mit den Gebildetsten und Edelsten des Zeitalters berufen, verlaufen seine Tage in der frostigen Werkstatt zwischen Handlangern und Gehilfen. Alle Verhältnisse sonst — wofern sie nicht vorübergehende Berührungen waren — sind äußerlich, geschäftlich, zufällig, führen früher oder später zum Bruch . . .

Einmal jedoch — genauer zweimal um dieselbe Zeit — ist seine geistige Einsamkeit unterbrochen worden — durch den Zufall, an der Schwelle des Alters. Der Leser weiß, daß die Episoden Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri gemeint sind. Sie fielen so auf, weil sie ganz von seinen Gepflogenheiten abwichen; mehr noch weil er selbst ein dichterisches Licht über sie ausgegossen hatte. Sie stehen in seinem Leben wie zwei Cantaten, Hymnen in einer Chronik. Und wir verdanken ihnen zwei Gruppen höchst eigentümlicher Kunstwerke, ein Beweis, daß die Erregung bis in die sonst von zufälligen Erlebnissen unberührte Tiefe seines Schaffens, bis zu den Wurzeln seines geistigen Wesens eindrang. Diese Wirkung läßt ermessen, wie groß seine Einsamkeit gewesen war. Der Zufall hat sie herbeigeführt. Kein Zufall aber war es wohl, daß beide Freunde von Adel waren.

Ein merkwürdiger Contrast tritt uns in diesen zeitlich einander so nahe stehenden Verhältnissen entgegen; er wirft Licht auf diese Seite in Michelangelos Wesen.

Bei dem jungen Römer lag die Initiative ganz auf Michelangelos, des älteren Freundes Seite. Seine Liebeserklärungen und Anträge, „als Vasall des *cavalier armato*“, kommen jenem ganz unerwartet, überraschend, er hat Mühe sich hineinzufinden und antwortet höflich, correkt, wie es sich einem solchen Mann gegenüber ziemt. In dem andern Fall geht alles von der Fürstin aus: die hochgebildete Witwe, nach edler Unterhaltung dürstend, interessirt der gefeierte Maler der Päpste: mit weiblichem Tact und List weiß sie ihn aus seinem Eremo herauszulocken, den Verschlossenen zum Sprechen zu bringen.

Scheinbar gleich im Wärmegrad, aber wie verschieden in der Sprache, sind seine brieflichen und poetischen Auslassungen; die Erregung scheint in getrennten Abteilen seiner Pysche zu verlaufen.

Dem jungen Römer gegenüber bedient er sich des Wortschatzes der Liebe, eines *grandissimo anzi sviscerato amore;* bei der Frau heißt

es sehr bestimmt, sogar unter dem Eindruck ihres Scheidens: Der Tod raubte mir einen großen Freund: *Morte mi tolse un grand' amico*, wie sie selbst ihn *mio singularissimo amico* genannt hatte. Dort kommt das Wort *foco* vor, was sonst bedenklichere Gluten bezeichnet; die Phrasen klingen überspannt bis zum Sinnlosen, bis zur Selbsterniedrigung: es ist eben die Sprache einer „übersinnlich sinnlichen“ Erregung. In den Äußerungen an die Markgräfin ist der Ton ruhig, verständig, ehrerbietig; nur in den Versen sind es oft ausgeklügelte Gedankenspiele (wie das Bild aus dem Kratylos Platos) ohne einen Hauch von Affect, und selbst bei ihrem Tode spürt man kaum Accente des Herzens. In dem Gespräch Giannottis verweilt er auch nicht bei ihrer Schönheit, aber er spricht von ihrem Sinn für alle Talente, der Feinheit ihrer Conversation.

Die Neigung zu dem römischen Edelmann war ihrem Ursprung nach gar nicht verschieden von andern mehr oder weniger bekannten schwärmerischen Anwandlungen, die ihn auch in jenen Jahren noch zu Sonetten anregten. Vasari versichert zwar, er habe Cavalieri unermeßlich mehr geliebt als sie alle; dies war in seinem Sinn gesagt. Die Sprache hat er freilich sonst kaum erreicht: Er dünkt sich ihm tief untergeordnet *(inferior)*; jener steht einzig da in unserm Jahrhundert und in der Welt, ein Beweis, daß wie Gott Wunder tut, so Rom noch heute göttliche Menschen erzeugt.

Aber der Zufall oder sein guter Genius hatte ihn hier mit einem Jüngling zusammengeführt, der nicht blos in Stand, geselliger und humanistischer Bildung seiner würdig war, sondern auch gemacht auf seine Interessensphäre einzugehen. Es schienen da also alle Bedingungen einer wirklich echten, dauernden Freundschaft gegeben. Es war wohl die erste, die Michelangelo beglückt hat; durch Beharrlichkeit *(intensa voglia)* und Treue *(fede)* läuterte sich der Sinnesrausch zum *onesto desio*. Bekannt ist, daß Cavalieri ihm bei dem Bau des Capitols geholfen, in seiner letzten Krankheit für ihn gesorgt, seinen Nachlaß gehütet hat. Insofern war ein Körnchen Wahrheit in seinem Preis als *unico del secol nostro*, *unico al mondo*.

Das Verhältnis zu Vittoria war ganz das Werk der Freundin, ihrer Cortesia. Es ist nichts Leidenschaftliches in dieser Liebe zu der siebenundfünfzigjährigen. Das war sogar die Grundbedingung dieses Seelenbundes, weibliche Reize hätten ihm vielleicht die An-

näherung verleidet. Was ihn fesselte war ihr hoher Ruf, ihr Stand; als Dichterin ist sie gleichsam seines Ordens, sie hatte dem Gatten Treue bewahrt und Wiedervermählung abgewiesen; vor allem aber ihr religiöser Charakter. — Ihn überraschte und gewann dann der liebenswürdige Zwang der feinen Dame, der das unerhörte gelang, ihn zu Auslassungen über die Kunst zu bewegen.

Hier war also die Unterordnung echt. Es ist ein anderes Rom, das er damals betrat, als das von 1496 und das Rom Leos X. Die religiöse Bewegung trat in den Vordergrund des geistigen Lebens, und sein stets für die Strömungen der Zeit feinfühliger Sinn ergab den psychologischen Moment. Sie lebte nur Christo und ihren Studien, war erfüllt von „heiligen Gedanken“ — „die Erde verbirgt nun ihre reinen Glieder und heiligen Gedanken“. Zum erstenmal erschien ihm hier die persönliche Liebe des Heilands; er entdeckte das Herz in der Religion; bisher kannte er nur die Devotion des Ritus. Er fühlt, daß etwas in ihm neu werden müsse, den Drang der Erhebung in diese Sphäre. Das bedeutet die Erhebung des Glaubens über die „guten Werke“, an denen er es ja nie hatte fehlen lassen. Welch ein Contrast: diese rein religiösen Dichtungen nach jenen verworrenen Speculationen von Sinnlichkeit und Spiritualismus. Diese Wiedergeburt drückt das Sonett aus von dem Modell und dem Marmor (53).

Der Gegensatz beider Verhältnisse spiegelt sich auch in den künstlerischen Gaben und Huldigungen, die wir diesen Erlebnissen verdanken. Die Zeichnungen für den humanistisch gebildeten Cavalieri waren mythologische Stoffe, gesättigt mit symbolisch grausamen Anspielungen; in ihrer vollendeten Ausführung zeigen sie uns die Ansprüche, so er an ein anständiges Kunstgeschenk aus seiner Hand stellte. Die Skizzen für die Fürstin sind Passionsstücke, abweichend von den früheren, aber durch die Abwesenheit alles künstlerischen Raffinements; Zeugnisse persönlichen, andächtigen Mitgefühls, in einfach volkstümlicher Fassung.

Amatore divinissimo

Das höchste was von Michelangelo je gesagt worden ist, und gesagt werden konnte — wenigstens im Sinne der Gemeinde seiner

Verehrer — ist beschlossen in den Worten: Liebe und Schönheit! Beide unzertrennlich. Der Dichter sagt von der Schönheit: Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort.

Er hat es selbst versichert, sie waren die herrschende Macht in seinem Leben. „Liebe," bekennt er, „war viele Jahre meiner Seele Nahrung." Und man hat ihn von Alters her als Helden der Liebe geschildert. Als *Amatore divinissimo* pries ihn Varchi.[1]) Vornehmlich nach dem Zeugnis seiner Poesien, deren vornehmstes Thema ja Liebe war. Hier wird er nicht müde von der Empfänglichkeit und dem Bedürfnis, der Allmacht der Liebe in seinem Dasein zu dichten. Und ist die Liebe nicht die größte unter den Tugenden: größer als alle Gaben, Taten, Sprachen, auch als die Sprache der Kunst?

In gleicher Weise hat er von der Schönheit geredet, ihrem in den Tiefen seiner Natur wurzelnden Gefühl, der Leuchte seiner Kunst, die allein dem was er gemalt und gemeißelt, Wert gebe. Sie war ihm vom Himmel verliehen, angeboren, wie alles Große. Dies Charisma erschloß ihm die Werke der Griechen, ihrer begnadigtsten Offenbarer: als Knabe erkennt er in der Antike seine Lehrmeisterin; da sagt er sich los von den Florentinern, die den Cultus der Schönheit und Anmut verdrängt hatten durch die Abgötterei der Wirklichkeit. Er aber gedachte die seit Ghiberti verschlossenen Pforten des Paradieses wieder aufzutun.

Die Geschichte hätte nun die Aufgabe, diese Versicherungen des Meisters und seiner Freunde in ihren inappellablen Spruch umzuwandeln. Aber sie findet nicht immer leicht, die Tatsachen mit jener Glorification in Einklang zu setzen. Man steht hier vor dem auffallendsten von den Widersprüchen, die seine Gestalt als Mensch und Künstler verbirgt; das Verhältnis der hier streitenden Elemente ist das verworrenste, dunkelste von allen.

Die Einwände wurden erhoben nicht von neidischen Kunstgenossen oder befangenen Parteigängern. Es waren Männer, die ihm mit der überlieferten Verehrung genaht, die seine Größe nie bezweifelten. Zuerst von denen, die sein Bekenntnis zur Griechen-

---

[1]) Michelangelo, cio è unico Pittore, singulare Scultore, perfettissimo Architettore, eccellentissimo Poeta, *e amatore divinissimo.* BENEDETTO VARCHI: Due Lezioni. Florenz 1549, p. 53.

kunst teilten. Winckelmann, vertraut mit seinen Gedichten, deren Apotheose der Schönheit ihm nach dem Herzen gesprochen war, erkannte in der Sakristei von S. Lorenzo den Glaubensgenossen nicht wieder. „Seine Gedichte sind voll von Betrachtung der hohen Schönheit, aber das sanfte Gefühl der Schönheit wurde in ihm verhärtet.“ Und in unserer Zeit gestand ein Biograph mit Widerstreben: „Nicht unter den Gestirnen von Venus und Mercur, unter dem bleiernen Saturn ward er geboren.“ Der allgemeine Eindruck ist: er habe der Schönheit mehr in Worten als in Werken gehuldigt. Von der Schar der Schönheitpriester jener goldenen Zeit steht er abseits, einsam.

Dennoch, wie nie ein Zweifel erhoben worden ist an der Unvergleichlichkeit seines Genies, so ist auch unleugbar, daß er Schönheit gefühlt und begriffen hat, und vermocht sie zu bilden. Es können Werke ins Feld geführt werden, vor denen die aller anderen verbleichen, Sibyllen, die ihres griechischen Namens würdig, Jünglings- und Knabengestalten, an die nichts in der italienischen Kunst heranreicht, Zeichnungen von Göttern wie von der Hand eines spätgeborenen Atheners.

Aber sie machen doch den Eindruck von Ausnahmen: man steht davor mit befremdetem Staunen. Und beim Anblick mancher seiner köstlichsten Skizzen glaubt man etwas wie ein Verhängnis zu gewahren, das ihm grade hier die Ausführung versagt hat. Das „sanfte“ Gefühl der Harmonie, es wurde durch das stärkere verdrängt, mit dem uns das Gewaltige und Furchtbare ergreift und erschüttert. Der treibende Zug in den Wandlungen seines Canons der menschlichen Gestalt: es ist die Steigerung der Kraft, über das Maß der Schönheit hinaus, bis an die Grenzen des Möglichen und des Geschmacks. Es ist der Eindruck der Dinge, in denen ein Element des Leben bedrohenden enthalten ist: das Erhabene. Ja er überschreitet dessen Grenze noch; der Cicerone schlug für das specifisch Michelangeleske die Formel vor: ein gedämpftes Ungeheure.

Daß die höchste Macht, das Ethos einer so gearteten Künstlernatur die Liebe gewesen sei, das wäre eine der merkwürdigsten Antinomien in dieser rätselhaft gemischten Menschennatur. Aber was ist das für eine Liebe, von der seine Dichtungen voll sind, die ihn den großen Liebesdichtern zugesellen? Liebe ist ein vieldeutiges Wort.

Die Liebe, die er als das Verhängnis seines Lebens schildert,

vor der er warnt: *Fuggite, amanti, amor!* kann das jene Liebe sein, die dem Apostel seinen Hymnus eingab, ohne die all unser Tun und Denken ein tönendes Erz ist? Oder die oft bewiesene kindliche und brüderliche Anhänglichkeit: ein Zeugnis seines starken Familiensinnes, die Tugend des echten Italieners alten Schlags? Oder die Freundschaft, die aus Gleichgestimmtheit und Ergänzungsverlangen der Seelen entspringt? Oder war es der Brand der Sinne, entzündet durch körperliche Reize, auf dem Wege des Auges in die Seele dringend? diesen hat er ja deutlich und mit unverschleierter Wahrhaftigkeit gemalt, in allen Tonarten. Mit der Naivetät des Künstlers bekennt er: ein schönes Gesicht ist meine einzige Freude auf der Welt, es vermag mich bei Leibesleben zum seligen Geist zu machen. Strenger lautet es in einer Altersbetrachtung: Tausendmal in den langen Jahren hat Liebe mich verwundet und gequält, nicht nur unterjocht und erschöpft, durch eigene Schuld, und noch jetzo, mit weißen Haaren, macht sie sich an mich heran mit ihren törichten Verheißungen. Er giebt ihr die Führerrolle in den Irrungen des Lebens:

Le fallaci speranze, e'l van desio,
Piangendo, amando, ardendo, e sospirando,
Ch' affetto alcun mortal non m'è più novo,
M'han tenuto . . .

Denn „in einer Welt voll Schlingen und Fallen, mit einem Herzen von Schwefel, Fleisch von Werg, Knochen von dürrem Holz, mit jähem Verlangen und maßloser Lüsternheit, bei blindem, schwachem, lahmem Verstand, muß im Nu die Flamme ausbrechen“.

Aber dies ist die Sprache der Verse, einer Stimmung, die aus dem Erinnerungsschatz des Lebens nur das ihr Verwandte vorspiegelt und übertreibt. Wir sollten den Künstler vernehmen, in seiner eigensten, wahren Sprache.

Wenn Liebe der tiefste Wärmeherd seiner Seele war, so müßten ihre Strahlen eindringen in diese seine echteste, vollkommenste Lebensäußerung. War er einer jener erlesenen Lieblinge der Menschheit, die eine mehr oder weniger menschliche oder heilige Liebe, ihre Stärke, Wahrheit, Verklärung offenbart haben? Liebe zur Kunst war der Inhalt seines Daseins: hat er diese Kunst der Liebe gewidmet?

Liebe, als Empfindungszustand, würde in den Bereich des Gesichtsausdruckes fallen, des Organs der Seelensprache. Aber bekannt ist, wie selten er sich auf Mienenspiel einließ; dann aber sind es nicht die lebenbejahenden Regungen: unvergleichlich ist er in dem zornigen Dräuen des David, dem Trotz des empörten Gefangenen, dem Schrecken des Ezechiel.

Mehr als Affecte lagen ihm Stimmungen, für die ihm sein mächtiges Werkzeug der Geberdensprache zu Gebote stand. Aber es sind Stimmungen der Depression, denen einige seiner Meisterwerke ihren Ruhm verdanken: der Pensieroso im starren Brüten über ein verfehltes Leben, der Zusammenbruch des Jeremias in hoffnungslosem Gram. In den plastischen Gruppen, die ihn auf der Neige des Lebens beschäftigen, dem Sieg, dem Simson und Herkules, ist es der Haß, der die Gestalten verkettet. Aber auch im Zenith des Lebens war er unerschöpflich in Motiven des Kampfes, selbst als Symbolen friedlicher Erfolge. Und er endet mit jenem vulkanischen Ausbruch lebenverneinender Affecte: einer Verbannung auch des Mitleids, wo die Mater Misericordiae nichts mehr zu schaffen hat.

Und wo ihm Stoffe des Familienlebens gegeben waren, wie hat er sie interpretirt? Liebe sucht das Auge des Geliebten, aber selbst seine Madonnen sehen vom Kinde weg, in die Ferne ernster Gedanken. Eine Ausnahme entdeckt man in jenem Cyklus, der selbst ein Unicum ist unter seinen Werken: den Lunetten der sistinischen Capelle. Es war in einer Pause der Erschöpfung nach Vollendung des ersten Teils mit seinem übermenschlichen Aufgebot schaffender Kraft im Erhabenen und Furchtbaren: da hat er sich einmal frei den Erinnerungsbildern des Alltagslebens überlassen, in häuslichen Scenen, obwohl auch hier der Accent der Mühen und Sorgen des Daseins vorherrscht.

Ihren höchsten Flug fanden einst begnadigte Meister in Stoffen, wo das religiöse Gefühl den Grad der Ekstase erreicht: Michelangelo ist diesem Zustand auch in den grandiosen Gebilden seiner Seher und Seherinnen nur ein einziges mal nahegetreten: in der Delphica. In weiterem Sinne kann man Liebe als Sympathie fassen; in ihr fand einst die Philosophie, im Gegensatz zu den egoistischen Theorien des Staates, die Ursache der gesellschaftlichen Gebilde, der in ihnen erwachsenen Sitte und der im Zusammenleben von Familie Stand

und Volk sich entwickelnden gemütlichen Regungen und Zustände der Humanität. Aber seine Geberdensprache trägt durchweg die Farbe des Einsamen; der Grundzug seines Stils ist Rücksichtslosigkeit, in jeder Beziehung. Man rühmt seinen Haß des Sentimentalen, Conventionellen und Ceremoniellen. Doch sähe man bei dem Nachahmer Petrarcas gern auch einmal, im Interesse der Menschlichkeit, das *dolce riso che nell' anima si sente*, neben dem faunischen Grinsen und dem Hohngelächter der Hölle.

Michelangelo war hierin der Antipode Raphaels. Der Genius von Raphaels Kunst ist wirklich Liebe, auch im Sinne der Harmonie der Seelen. In jenem Saal der Segnatura sah man Vereinigungen bedeutender Menschen verschiedenster Art und Zeit, zusammengeführt durch eine geistige Macht und zu einem Ziel zusammenwirkend. Hat er nicht selbst die von Alters her durch Streitsucht berühmten Philosophensekten in ein Orchester mit vollendeter Einspielung verwandelt?

Amatore divinissimo — dies Prädicat hat im Munde eines Italieners jener Tage einen ganz besonderen Sinn. Eine eigenartige Legirung von Sinnlichkeit und Spiritualismus. Ein Verliebter, aber ein höherer, ein mystischer Liebhaber, ein „übersinnlich sinnlicher Freier“, würde ihn der Teufel nennen.

Man kennt die Berührungen zwischen Mystik und Sinnlichkeit, besonders in der Sprache. Wie nun der reine, einfältige Gottesfreund für die Überschwenglichkeit seiner Andacht, in Ermangelung einer specifisch-religiösen Kunstsprache, sich des Wortschatzes irdischer Liebe bedient, so sehen wir hier den großen Künstler seine Empfindung für körperliche Vollkommenheit in spröden und dunklen Reimen, ringend mit dem Unaussprechlichen, mit den höchsten religiösen Vorstellungen verweben. Es ist der Punkt, in dem sich Mystiker und Künstler in ihren ab- und aufsteigenden Wegen begegnen: Der Fromme, unbefriedigt von den kalten und trockenen Formeln des Dogmas, schafft sich eine Bildersprache, deren Glut von irdischen Stoffen genährt ist; der Bildhauer sucht für seine körperlichen Gebilde Ausdrücke aus der Sphäre des Übersinnlichen. In ihnen war er unerschöpflich. Der Brand, den Schönheit entzündet, dünkt ihm rätselhaft, nur erklärlich durch ihre Herkunft aus göttlichem Urquell. Diese „sterbliche Göttin“ ist ihm eine Ahnung vom Lichte des Schöpfers, ein Strahl vom Urstand der

Seele, eine aufgehende Erinnerung aus dem Präexistenzzustand Platos: denn nur im Ewigen findet die Seele Befriedigung. Die unsterbliche Form ist herabgestiegen in ihren irdischen Kerker; daher erhebt ihn ein schönes Antlitz zum Himmel: „Lebend fahre ich auf zu den erwählten Geistern.“

Aber diese vollkommenen Formen entfesseln auch noch ganz andere Regungen, wie die Natur selbst dabei andere Zwecke vorhatte als Marmorideale.

Das Auge, der theoretische unter den Sinnen, das Organ interesseloser Anschauung, mittels dessen die Seele, dem Körper voraneilend, zum Göttlichen emporsteigt, es führt auch der Sinnlichkeit ihre Zündstoffe zu. Und der Künstler, dessen Schauen und Formen sich ganz in den Kreisen der Sichtbarkeit bewegt, erlebt die Anfechtungen des Fleisches vielleicht lebhafter als gewöhnliche Menschen.

Michelangelo war nach seinen poetischen Bekenntnissen ein Mensch von erregbarer erotischer Phantasie. Aber Hemmungselemente vielfacher Art stellten sich jeglicher befriedigenden Auslösung und Ausgleichung entgegen: Ein düsteres Temperament, die Sprödigkeit und der Stolz einer ungeselligen Natur, eine tief in seiner Physis wurzelnde Kälte gegenüber dem Weibe, die kirchlich anerzogene Scheu vor den Abgründen der Sinnlichkeit, die die Seele tötet — *voglia sfrenata che l'alma uccide* —; endlich eine Härte des Charakters, die Nachwirkung unerhörter Willensleistungen in Selbsterziehung zur Kunst, in gigantischen Unternehmungen.

Seine Gedichte sind voll von diesen Conflikten, Variationen des Themas: *Amor sacro, Amor profano.* Mit Heftigkeit weist er ab, als Ketzerei „verwegener und törichter Richter, die Herabziehung des Schönen zu den Sinnen“. Und mit Geringschätzung spricht er von Frauenliebe, sie zieme nicht einem weisen und männlichen Herzen *(cor saggio e virile).* Er mußte die weiblichen Reize, als ästhetisch minderwertig, für niedrig achten. Und seine dichterischen Liebeserklärungen beziehen sich nur auf junge Männer. Aber auch da stellt sich die Sinnlichkeit ein, eine Sinnlichkeit bedenklicherer Art. Sie schuf ihm schwere Bedrängnisse bis ins Alter, wie manche seltsam überspannte Verse verraten. Er fühlt das würdelose, demütigende dieser Anfechtungen, die er bekämpft. Und da erfindet er sich eine tiefsinnige Apologie.

Solche Conflikte können auf verschiedene Weise beendigt werden. Leonardo, der von Mystik freie Naturforscher und Heide, fand, daß die Passionen der Vernunft die Lüste vertreiben; das war die Lösung des scheidenden Verstandes, und auch im Sinne der Kirche. Michelangelo, der Dichter und fromme Schwärmer, fand die Lösung in einer spiritualistisch-künstlerischen Verklärung der Sinnlichkeit. Wie in den Tagen der Romantik geistreiche Jüdinnen und evangelische Prediger Religion, Liebe und Kunst in Eins verschmelzen wollten.

Denn jene Schönheit, die ihn gefangen nahm, war doch eine Emanation, ein Werk des Schöpfers der Natur: ein Strahl aus seinem Licht. Dieser in untere Sphären verirrte göttliche Funke war es also eigentlich, was ihn berückte, wenn er jene Jünglinge umwarb: die ewige Schönheit, die ihre Züge durchleuchtete, hinter dem Gitter des körperlichen Gefängnisses. Und sogar das entfachte irdische Feuer diente höheren Zwecken: „es erweicht das spröde Herz, damit es der göttliche Pfeil durchdringe, die Seele beflügelnd sich zum Schöpfer zu erheben.“

Und ein Wandlungsproceß stellt sich ein: das Bild, durch die Tore des Auges in die Seele getragen, entwickelt sich dort *(dentro criesce)*, reinigt sich von den sterblichen Schlacken, wird zum Ideal und kehrt zu seinem Ursprung, dem Göttlichen zurück. Und so wird auch der Kunst, als Nachahmung der Werke des göttlichen Malers in der Natur, ein Abglanz seiner Vollkommenheit zu teil: sie wird zu einer Musik, deren Melodien freilich nur der Geist zu hören vermag.

Dem Leser des Phädros und des Gastmahls ist kein Geheimnis, woher Michelangelo diese Apologie seiner erotischen Zustände, ihre Umsetzung aus Sinnenbrand in Ekstase, eine Art mystischer Kunstreligion schöpfte; aus dieser Quelle wird sie uns erst klar. Sie bildet bei Plato den Inhalt der Mythen, dieser Episoden der sokratischen Gespräche, philosophischen Dichtungen, die er selbst nicht für Philosophie ausgab. Und so sind auch diese grüblerischen Speculationen des alternden Meisters Motive dichterischer Natur, die sich an dem Grenzgebiet von Glaube, Philosophie und Kunst bewegen. Sie spiegeln einen träumerischen Zustand, dem er sich in Pausen seiner Arbeit überließ. Sie fallen in jene mittlere Zeit des Lebens, wo er die Heimsuchungen des Eros schon

als Störung empfand, aber vor seine Hinwendung zu den christlichen Ideen, mit denen sie in unversöhnlichem Widerspruch stehen. Denn mit der Liebe Gottes, die das Johannesevangelium verkündet, haben sie nichts zu schaffen. Voltaire schildert ähnliche Zustände ohne Überspannung und Scholastik: *L'amour de Dieu est je ne sais quoi de vaste et d'indéterminé, un saisissement qui ne tient rien de nos affections ordinaires; une âme plus sensible qu'une autre, plus désoccupée, peut être si touchée du spectacle de la nature, qu'elle voudrait s'élancer jusqu'au maître qui l'a formée.*

Doch für das Verständnis von Michelangelos Kunstschöpfungen haben diese Speculationen kaum erheblichen Wert. Wer versuchen wollte, die Vorgänge und Methoden bei der Entstehung z. B. der Medicimonumente oder der Pietà zu ermitteln, dürfte kaum irgend einen Anknüpfungspunkt für andere als sehr verständige Überlegungen entdecken: Neben der lebendigen Vorladung des Gegenstands in der Phantasie, ihrer Auseinandersetzung mit den plastischen Formeln der Geberdensprache und den anatomisch ergründeten Formen in künstlerischer Steigerung — wo bleibt da eine Stelle für Einschaltung jener tiefsinnigen Träume?

In anderer Richtung sind die hier berührten Vorgänge seines Empfindungslebens aber doch wohl geeignet, ein scharfes Schlaglicht zu werfen auf das Gepräge seiner Werke, besonders auf den Widerstreit seines theoretischen Cultus von Schönheit und Ideal mit dem faktischen Übergewicht ganz anderer Tendenzen. „Ganze große Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, blieben ihm verschlossen . . . alle die schönsten Regungen der Seele hat er bei seite gelassen; von alledem was uns das Leben teuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor . . . daher möchte man nicht mit und unter ihm leben.“ So versichert uns der Cicerone. Es war aber wohl nicht blos der Drang des Künstlerehrgeizes, „alle denkbaren Momente der Menschengestalt aus sich heraus neu zu erschaffen;“ nicht blos „das Suchen des Übermenschlichen in befremdlichen Geberden und Ausbildung der Formen ins Gewaltige.“ Es war auch die Flucht vor der Sinnlichkeit, die Antipathie gegen Frauenreiz, beide als kunstwidrig und sündhaft, die ihm die liebenswürdigen Gefilde der Kunst verleidet und verschlossen haben: in der Wahl der Stoffe, wie im Ton ihrer Darstellung. Daher sind ihm die der Frauenliebe wahlverwandten

Züge der Anmut und Heiterkeit in Linien und Blicken fremd geblieben. Und diese Abneigung hat die Züge des Herben und Robusten, Trotzigen und Feindseligen verstärkt, und so die Verbreitung und Würdigung seiner Werke bei Mit- und Nachwelt geschädigt. Ihr Gesamteindruck war allzu ernst, freudlos, finster wie eines Klostermalers des Mittelalters.

Die Wahrheit ist: Michelangelo war von Natur ein Einsamer, des Verkehrs mit seines gleichen weder bedürftig noch fähig. Das hat er selbst gewußt und ausgesprochen, auch kaum bedauert. Und es ist nicht auffallend, denn außerordentliche Menschen sind in der Regel einsam, unverstanden und kaum nach Verständnis verlangend. Sie sind sich selbst genug, ohne Bedürfnis der Ergänzung: sie sind in sich ein Universum. Einen indiscreten Frager hat er wohl dahin beschieden: seine Frau sei die Kunst, die Werke seine Kinder. Alle hervorragenden Geister, sagt er in den Gesprächen, sind Sonderlinge. Das Wort Schopenhauers, daß der Mensch nur wenn allein ganz er selbst ist, hätte seinen Beifall gefunden: seine Größe aber war, daß er stets nur er selbst war und sein wollte. Es war auch keine Folge des vereinsamenden Alters, denn schon frühe aus Rom schreibt er: „Ich habe keine Freunde, brauche keine, und will keine haben.“ Das klingt fast wie jenes furchtbare Wort der Tragödie:

Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie sei für Menschen, die einander gleichen,
Und nicht für mich, ich bin ich selbst allein!

Dies Wort legt Shakespeare einem großen Verbrecher in den Mund, den er sogar verwerflich schildern will; aber indem er ihn ergründet, wird er ihm fast zum Helden. Was diesem der Ehrgeiz, war Michelangelo die Kunst. Einsam schritt er durch Roms Straßen — „wie der Henker“, sagte Raphael.

Die Art seines Schaffens ist ganz auf diese Selbstgenugsamkeit gestimmt: er kann nur einsam schaffen, er bedarf weder Rat noch Hilfe; er hätte sagen können, wie der spanische Dichter Alarcon: Du willst mir helfen? dann laß mich allein! Er verträgt keine Zuschauer: man denke an seine heftigen Auftritte mit Julius II. Er verachtet auch den Beifall, die Freude an dem begeisterten Wider-

hall; nach der Vollendung ist das Werk für ihn wie begraben. Und wie er keine Lehrer gehabt zu haben behauptet, so vermag er auch keine Schüler zu bilden. Er verschließt seinen Carton vor den Lernbegierigen. Die Triebfeder seiner Unternehmungen ist die Nötigung des in ihm waltenden, schaffenden, formenden Talents; nur selten hat darin ein ethisches oder politisches Moment mitgespielt: wie der Heroencultus bei dem Danteproject, oder der politische Haß, wenn er von einem Reiterbild für König Franz sprach.

Der unvergleichliche Raum im Vatikan, der sein größtes Werk birgt, führt uns dies Verhältnis anschaulich lebhaft vor Augen. Da ist der Cyklus biblischer Geschichten, für den Papst Sixtus einst die ersten Maler Mittelitaliens vereinigte. Leute von sehr verschiedenem Talent und Gemütsart: aber haben sie nicht zusammengewirkt wie eine Capelle, einträchtig und nicht ohne gegenseitige Bereicherung? Und nun darüber der Eine, einsam, wie sein Jahve über dem bunten Weltspiel, vor dessen Visionen die Arbeit jener in die Schatten des Vergangenen versinkt. Er hat sich zwar auch eine Schar von Gehilfen aus Florenz kommen lassen: sie wurden für ihn nur eine Verlegenheit. —

Die Ansicht, Michelangelo sei ein liebenswürdiger Mensch gewesen, ist wohl kaum jemals gehegt worden; aber man könnte ihn zu denen zählen, die mehr geliebt worden sind als sie liebten, wenn auch etwas aus der Ferne, als *divino*, denn aus der Nähe hätte er es wohl kaum vertragen. Der ihm gewidmete Cultus war nicht blos Dankbarkeit für jene Denkmäler, geeignet das Wertgefühl der Städte, der Nation zu erhöhen, der ihn der Zufall der Geburt geschenkt. Darum werden ja die Namen der Künstler öfter und in wärmerem Ton ausgesprochen, als die Namen vieler, die für das geistige und leibliche Wohl der Gesammtheit vielleicht ebensoviel gedacht und geleistet haben, und deren gemeinnützige Motive unverkennbarer waren. Die Menschen erwidern persönliche Wohltaten meist mit Undank und Vergeßlichkeit, aber sie vergöttern in Masse den Künstler, dem es kaum eingefallen ist an sie zu denken. Seine Erinnerung ist eben mit den Höhepunkten unseres Empfindungslebens verknüpft, die wir vor seinen Gebilden genießen.

Zu Liebe gehört noch der lebendige Eindruck der Persönlichkeit. Und da imponirte und rührte die Einfachheit seiner Lebensweise, die Harmlosigkeit seiner Lebensführung, offen stets für

edle Impulse. Er verlangte ja nur, daß sie ihm Statuen auftrugen und bezahlten, dann aber ihn in Ruhe ließen und sich zum Teufel scherten. Man wußte, seine einzige Leidenschaft war, mit Hammer und Meißel vor dem Marmor zu stehen. Und für diese selbstlose Größe hat die gemeine Selbstsucht eine feine Empfindung: was würde sie sich in solcher Lage für ein Leben gezimmert haben! Man betrachte die Figur des Alten wie sie Francisco d'Hollanda aufbewahrt hat. Das Volk liebt solche erhabene Einfalt, die selbst wo sie in schlimmen Worten, brüsken Anwandlungen und Entschlüssen erschreckt, in der Regel nur sich selbst schädigt. Und wenn der Alte in den Winkeln seiner kahlen Wohnräume Capitalien aufspeicherte, so geschah es zur größeren Ehre und Wiederherstellung des edlen Hauses der Buonarroti Simoni, als sei dies die Absicht der Vorsehung gewesen, als sie einen aus seiner langen Reihe von Dunkelmännern mit ihren göttlichen Gaben überschüttete.

Genie

Michelangelo wurde von jeher und einstimmig die Eigenschaft des Genies in eminentem Sinne beigelegt, er steht da an der obersten Stelle, ohne Widerspruch und ohne Rivalen. Genialität ist der unwiderstehliche Eindruck seiner Schöpfungen wie seines Werdegangs. Qualitativ: Originalität, quantitativ: höchste Grade in Umfang, Raschheit, Mannigfaltigkeit der Production. Er darf als classisches Paradigma für diese Eigenschaft gelten, das beste Hilfsmittel zu ihrer Ergründung, zur Aufhellung seiner Phänomenologie.

Einer Familie entsprossen, aus der nichts von geistigen Leistungen bekannt ist, war der Kunsttrieb in ihm erwacht ohne äußere Anregung, suchte sich seinen Weg ohne Verständnis in der Umgebung, ja gegen ihren brutalen Widerstand. Man hat es freilich von jeher für wissenschaftlich gehalten, ihn den Andern möglichst gleichzustellen. Man sucht und findet Spuren und Anknüpfungen genug, also daß er schließlich aus dieser Folter hervorgeht! als *grand assimilateur*.

Aber sollte man nicht einmal fragen, ob die gewöhnliche Ansicht vom geschichtlichen Werdeproceß wirklich so feststehe, axio-

matisch oder empirisch? Ob nicht jede neue und originelle Erscheinung, — alles was mehr ist als Nachahmung und Weiterbildung, stets spontan und unvermittelt, „explosiv“ in die Erscheinung trete — wie nach der neuern Theorie der Mutation der Hergang auch bei Entwicklung der organischen Naturformen der Fall gewesen sein soll?

Gleich die Anfänge regen das Problem auf: in der Differenz seiner Biographen und Zeitgenossen.

Der emsige Nachrichtensammler Vasari, bestrebt die Lehrjahre bei Meister Ghirlandaio und Bertoldo vorzuführen, fand nicht den Beifall des Alten, dessen Protest zwischen den Zeilen seines Sprachrohrs Condivi zu lesen ist. Er bestand darauf, Autodidakt zu sein. Die Facta Vasaris mögen richtig sein, überzeugend sogar für die so den Wald vor Bäumen nicht sehen; ein durchdringender Blick sieht hier doch höchstens Gelegenheitsursachen, Begegnungen, die oft eher den Widerspruchsgeist als den Nachahmungstrieb zu wecken geeignet waren.

Diese ersten Werke reden eine deutliche Sprache. Sie haben von jeher den Eindruck gemacht, daß Michelangelo zu denen gehöre, die keine Jugend gehabt haben.

Ein feiner Beobachter der Unterschiede menschlicher Charaktere sprach von Größen, ähnlich jenen Sternen, die da aufleuchten man weiß nicht woher, und dann wieder verschwinden. Menschen ohne Vorfahren und Nachkommen, die Einzigen ihres Stammes. Er kam auf diesen Einfall bei Betrachtung eines glänzenden Heerführers seiner Zeit. Condé, sagt er, war geboren als das was die Größten sonst durch Regel, Nachdenken und Übung werden. In seinen Anfängen hatte er blos die Talente auszufüllen so ihm die Natur verliehen, und sich seinem Genius zu überlassen. Er hat gehandelt, bevor er begriff, oder vielmehr, er wußte was er nie gelernt hatte. Ein Menschenleben, begleitet von seltenem Glück und langer Erfahrung, würde glänzend heißen können blos auf Grund dessen, was er in seiner Jugend vollbrachte.

Vor Werken, wie die des Jünglings Michelangelo im Familienhause zu Florenz, könnte man an dieses Paradoxon Labruyères denken.

Das Zeitalter der Renaissance gilt als begnadigt in Erzeugung genialer Naturen. Ein Mensch der Renaissance, das ist fast gleich-

bedeutend mit Genie, jedoch mit dem Zusatz der Auflehnung gegen Sitte, Recht und Überlieferung. Die Ursache soll eben in der Durchbrechung der Schranken liegen, die die mittelalterliche Welt beengten; in der Emancipation der Sinnlichkeit, der Selbstsucht, des Denkens, nach moderner Lehre dem Weg zum Übermenschen.

Aber das starke Temperament jener Menschen war doch wohl ein Vermächtnis mittelalterlicher Zustände: des Kampfes aller gegen alle: der Städte und Parteien, Stände und Familien. Nicht viel anders war es im Norden: ein sehr conservativer Geschichtsforscher nannte das Faustrecht einen Zustand, bei dem sich die deutsche Nation zu außerordentlicher Kraft und großer Energie der einzelnen Individuen entwickelt habe.

Diese Antecedenzien würden wohl eher Tatkraft und Kühnheit, als die Höhegrade des intellektuellen und künstlerischen Vermögens erklären. Die geistige Superiorität der Renaissance hat man überzeugender abzuleiten versucht aus dem was schon ihr Name anzeigt: dem Zusammentreffen der wiederentdeckten antiken Literatur und ihrer Gedankenwelt mit der noch unerschütterten kirchlichen Cultur in den Köpfen jener Menschen; aus dem Ringen nach Ausgleichung also, zu dem es nötigte. Zwei Sprachen: zwei Seelen.

Für diese Ansicht würde man das Beispiel Michelangelos anrufen können. Er hat die Antike für seine alleinige Lehrerin erklärt. Aber die Impulse seiner gewaltigsten Werke verdankt er nicht dem Humanismus. Es waren die den neuentdeckten Formen abgerungenen Gestalten der Bibel, des hebräischen Orients. Und ihre formale Originalität ist wieder aus der Übertragung plastischer Motive auf die Malerei zu begreifen. Sein umfassendstes Sculpturprojekt war der Anpassung antiker Symbolik und Allegorie an die Apotheose eines katholischen Priesterfürsten entsprungen. Und sein letztes, universales Meisterwerk, was war es anders als die mit souveräner Gewalt durchgesetzte Übertragung dieses ganzen wiedererweckten altheidnischen Apparats auf das mittelalterliche, in die Apokalyptik christlicher Urzeit zurückreichende Schema des Weltgerichts.

Verbindung verschiedenartiger Elemente, bisher getrennter Vorstellungen ist das Wesen der Erfindung, Erfindung aber ist die Prärogative des Genies. Genie ist im großen was Witz und Esprit im kleinen, wenn dieser nach Voltaire die Kunst ist, *de réunir*

deux choses éloignées . . . un rapport délicat entre deux idées peu communes.

Die Productionsweise des Genies steht im Gegensatz zu mechanischer Geistestätigkeit. Was man das Schöpferische und die Initiative, Phantasie und Inspiration, das Originale und Unerwartete nennt, das sind Dinge, die nicht in die Competenz von Willen und Methode fallen. Hierin sind alle einig: metaphysische Träumer, kritische Philosophen und skeptische Empiriker.

So erscheint auch das Genie Michelangelos am reinsten leuchtend in der aphoristischen Classe seiner Werke: den Zeichnungen. Sie gewähren deutliche Einblicke in die Art seines Schaffens. Bei keinem der großen Meister sind sie von solcher Bedeutung. Der Zauber seines Wesens ist in ihnen allezeit am stärksten empfunden worden. Hier ist die Erfindung festgehalten in ihrem einfachsten Zustand, die Idee am Strande des Nichts, aus dem sie aufsteigt.

Die Zeichnungen hatten verschiedene Bestimmung: einige waren Mittel zum Zwecke, andere Selbstzweck. Diese sind Kunstwerke der Feder, des Stifts, etwa für Geschenke an Freunde und Gönner. Jene sind die Einfälle, Versuche, Entwürfe für unternommene Werke, wie die Aperçus in der Literatur. Sie zerfallen in zwei Classen. Die einen zeigen das Gebilde von der Geburtsstunde an, in seinen Wandlungen bis zur Entdeckung der definitiven, maßgebenden Form. Die andern sind Studien, Vorlagen für die Ausführung des bereits festgestellten Musterbildes.

In den Anfängen bemerkt man den Drang, die in der Phantasie aufgeregte Vorstellung des Gegenstandes dem Auge vorzuführen. Die Secunden scheinen ihm da Ewigkeiten, es ist ein fixirter Blitz, die Composition oft ganz formlos, ein Gestaltenknäuel, nur ihm verständlich, die Akte ganz elementar durch Richtungslinien angedeutet; zuweilen scheint er blos den Wehen ein Ventil schaffen zu wollen. Diese Urskizzen sind zuweilen sogar dem bekannten Werke unähnlich, dessen Motiv erst im Verlauf des Processes zum Vorschein kommt.

Diese Pluralität der Zeichnungen, Krücken gleichsam des Werdeprocesses, könnte befremden bei einem Meister dieser Kraft. Sie erinnert an gewisse Gelehrte, die nur noch mit der Feder in der Hand denken können. Sehr große Maler gab es, die überhaupt

nicht zeichneten. Dichter und Weltweise, Naturforscher und Geschichtschreiber haben ihre Werke ersonnen und jahrelang im Kopf herumgetragen, sogar vorgetragen: ihre erste Niederschrift war schon das Manuscript für die Presse. Und der Schaffensmächtige hat das Bedürfnis, alle Durchgangsmomente seines Erzeugnisses zu Papier zu bringen! Eine Bestätigung also des paradoxen Satzes, daß Genie Geduld sei?

Aber grade in dieser Praxis zeigt sich die geniale Unmittelbarkeit seines Schaffens, abweichend von mechanischer Construction nach Regeln. Der Wille hatte hier nur die Function das Getriebe in Gang zu setzen, der Verlauf fiel ins Unbewußte der Phantasie. Der Künstler hat die Motive nicht zu erringen, oder zu entwickeln, er muß sie erwarten, sie treten auf ungerufen: der Geist wehet wann er will. Und da sie so rasch wie sie kommen verschwinden, und dann vielleicht nicht wieder aufzutreiben sind, so muß er sie augenblicklich fixiren. Man nennt das wohl Inspiration, nach Schopenhauer „der Schein eines vom Individuum selbst verschiedenen, übermenschlichen Wesens, das nur periodisch von ihm Besitz nimmt". Aber obwohl scheinbar zugerufen, traumartig auftauchend, sind diese Einfälle doch nicht zufällig. Sie folgen sich fast logisch. „Im Wachen," sagt Kant, „hat jeder die gemeinschaftliche Welt, im Traum hat er seine eigene."

Ein anderer Zug des Genies ist die Kühnheit, der Wagemut, — besonders bei einer eher ängstlichen, vom Ungewissen erschreckten Gemütsart.

Man versuche sich Michelangelos Situation bei Inangriffnahme eines Werkes wie die Sistina vorzustellen. Es war wie ein Sprung ins Dunkle.

Die Übernahme dieser Deckenmalerei, nach einer fast rein bildhauerischen Praxis, in einer früh aufgegebenen Technik, die Erweckung all dieser wundersamen Ereignisse und Persönlichkeiten in der Einbildungskraft, gegen die durch die Zeit sanctionirten Vorbilder vor seinen Augen, bei einem den Anschluß an Vorgänger, jede Ausdrucksweise außer seiner persönlichsten Sprache ausschließenden Stolz, der zu erwartende Conflict mit dem Vorurteil, endlich die Arbeit in einer körperlich beschwerlichen, die Freudigkeit der Arbeit vergällenden Lage: hier wäre jeder andere erlahmt.

Und doch lag in dieser Situation eine der Ursachen des beispiellosen Erfolgs. Es war die geistige Exaltation solchen Wagemuts, in Verbindung mit dem unerhörten Tempo der Ausführung, es war diese Concentration und Conflagration aller Kräfte, aus der jener den Betrachter hinreißende Geist in das Werk gekommen ist, der Geist, den ein Denker „das Unerforschlichste beim Genie" genannt hat.

Als Gottesgnadentum hat ein Dichter das Genie gefeiert. Denn wie die Gnade wird es nicht durch Schule und Fleiß erworben, noch vererbt, obwohl es für angeboren gilt. Es ist also eigentlich auch kein Product der Zeit, obwohl seine Werke in den Strom der Zeit einmünden und von ihm fortbewegt werden. „Genie ist was im Lauf der Dinge Epoche macht", sagte der Philosoph von Königsberg. Und der Historiker, dem Zusammenhang der Geschehnisse nachgehend, wird es aus dem Entwicklungsproceß zu verstehen suchen. Burckhardt fand seine Function in der Anticipation und Beherrschung der Zukunft; in ihm sei eine Periode gleichsam „verdichtet". Die Lieblingsbeschäftigung der Gelehrten ist eben, den ersten Ansätzen solcher Zeitströmungen nachzugehen. Anders gerichtet ist der Sinn der Künstler und der Liebhaber. Der Wert des Werkes, in dem er den Odem des Genies spürt, wird kaum erhöht durch den Umstand, daß es einen Zug der Zeit in Gang setzt, zum Siege führt. Daß Michelangelos Contraposte und Gewaltmenschen in der Folgezeit in allen Ländern herumspuken, würde in ihren Augen wenig bedeuten. Rembrandt hat zu seiner Zeit wohl Nachahmer gehabt, doch die Zeitströmung ging andere Wege, ließ ihn zur Seite liegen und untergehen. Aber die das Organ für malerische Genüsse besaßen, die Liebhaber der Kupferstiche und Gemälde haben ihn selbst in den Tagen der Verdunklung seines Sterns hochgehalten, Wilhelm VIII von Hessen und Katharina II.

Was soll man aber sagen vom schicksalsmäßigen Kampf des Genies mit der blinden oder bösen Welt, seiner Verkennung bis zum Märtyrtum? Gewiß, es hat geniale Denker gegeben, die für Geistesfreiheit gelitten; aber dies waren zufällige Conflicte ihrer Lehren mit Vorurteilen und Interessen der Kaste. In den Künsten spielt der Reiz des Neuen sogar eine oft bedenkliche Rolle, und gegen diesen Reiz kommt der Widerstand der Trägheit und Gewohnheit kaum in Betracht.

Wer aber Beispiele suchte für jene angebliche Verkennung des Genies würde doch gewiß auf Michelangelo zu allerletzt verfallen. Denn wohl kaum ist ein Künstler von früher Jugend an erkannt und gefeiert worden wie er, von Großen und Geringen, Leuten vom Metier und Laien, in steigendem Maße bei Mit- und Nachwelt.

Von der formalen Seite gesehen, hat das Genie oft eine scheinbare Ähnlichkeit mit seinem Zerrbild und Doppelgänger, dem Falschgenialen, das ebensoviel Rauch und Staub aufwirbelt', wie jenes Licht ausstrahlt. Es sind die so (nach Kants Witz) meinen, man paradire besser auf einem kollerigen Pferd als auf einem Schulpferd. Aber ihrer Grimasse fehlt die Wahrheit. Sie erzeugen das Anormale und das Amorphe, das Fratzenhafte, Wilde und Perverse, und nennen es sogar Stil, etwa Barockstil.

Das Genie erzeugt „Leben und unvergängliches Wesen", eine neue Welt, eine andere Welt, eine gesetzmäßige Welt; in der Kunst: das Schöne. Wie der Naturforscher ein intelligibles Bild der Natur schafft, indem er ihr die Gesetze abfragt, so ringt der Künstler mit der Natur, um ihr Analogon zu schaffen, ein lebensfähiges Gebilde. Er bändigt den gewaltigen Stoff durch die Form. So ist er Herr aller Dinge, nach Leonardo. In diesem Sinne sagt Kant: im Genie giebt Natur der Kunst die Regel; was freilich paradox klingt: denn ist das Genie nicht unnachahmlich?

Aber wie man vom Stil in der Rede behauptet, daß nur ein Ausdruck von allen wählbaren der passende sein könne: so sagt das schaffende Genie das letzte Wort: es ist unsterblich, „der Erste und der Letzte". Die Werke seines Zerrbildes sind ephemer: sie haben das Eintagsleben der Mode.

Michelangelo besaß die Einfalt des Genies. Diese liebenswürdige Eigenschaft aber hat ihre Wurzel in dem Grad des specifischen Talents, der Gabe, die Dinge in der Materie und durch die Mittel seiner Kunst auszudrücken. Der Drang zur Betätigung des Talents ist die wahre Triebfeder seines Handelns, der Schlüssel zum Verständnis seines Schicksals und Charakters. Je bedeutender nun das Talent, je mehr es sich zu dem erhebt was man Genie nennt, desto unbedingter müssen alle anderen Beweggründe und Lebenswerte für den Künstler zu Eitelkeiten herabsinken: und diese Sorglosigkeit um das was für die Anderen Zweck und Inhalt des Lebens, ist die Einfalt des Genies.

Alle sonstigen mystischen Eigenschaften, womit man den Genius ausstattet und zu einem höheren von den Schranken und Pflichten der Sterblichen dispensirten Wesen gemacht hat, sind Einbildung.

Der Künstler unterscheidet sich vom Laien weder durch stärkeres, tieferes, feineres Empfinden, noch durch besondere Helle und Erhabenheit der Denkweise. Wie viele haben zu seiner Zeit den Ehrgeiz, die Eifersucht, die Liebe erlebt wie Shakespeare, aber keiner verfügte über diesen Schatz von Situationen, Wörtern und Bildern für ihren Ausdruck. So gründet sich auch die Moral des Künstlers auf die Echtheit des Talents, wie seine Entgleisungen Unzulänglichkeit des Könnens und Ahnung dieser Minderwertigkeit verraten. Aus dem Gefühl solcher Unsicherheit entsprießen die Coterien und die Reclame, das Spähen nach dem Geschmack der Menge, die Herablassung zu den auf die niedere Seite der Menschennatur berechneten Effekten.

Aber auch der Größte bleibt Mensch, ein endliches, abhängiges Wesen. Wir verehren in der Kunst die Blüte der Cultur, die feinste geistigsinnliche Verkörperung der Ideale und Aspirationen einer Nation und großen Zeit, besonders der religiösen Vorstellungen, die in Malerei und Musik oft den Glauben überleben. Aber diese Ideen und Stoffe schafft der Künstler nicht, er empfängt sie aus Überlieferung und Umgebung. Wollte er sich nur auf sich selbst stellen und, nach der Lehre des Sophisten von Abdera, sich zum Maß der Dinge machen, er würde der Beschränktheit seiner Natur verfallen; seine Kunst würde ein Spielball leerer Zufälle. Wie sollte er, der oft nicht einmal in der Lage ist sich die Bildung seiner Zeit anzueignen, aus sich selbst jene hohe Mission erfüllen? Wie sollte er, durch seine Beschäftigung auf Pflege der Phantasie und Technik angewiesen, von impulsivem Temperament, selbst die Willenskraft für jene hohen Pläne in sich finden!

Auch für einen Michelangelo war verhängnisvoll ein Zuviel von Freiheit, das ihm sein beispielloses Ansehen verschaffte. Man stelle sich ihn vor als eigenen Herrn: er würde mit allen hochfliegenden Inspirationen, Tiefe des Wissens, Macht des Könnens vielleicht sein Leben in Entwürfen verzehrt und der Welt ein Chaos fragmentarisch rätselhafter Skizzen hinterlassen haben. Diese Wahnvorstellung der Künstlersouveränität, und die von der Gleichgiltigkeit des Inhalts, sind das Verhängnis der neueren Kunst.

Antinomismus

Im Reformationszeitalter gab es eine Theologenpartei, Antinomisten genannt, die vom Gesetz Mosis unter allen Umständen nichts wissen wollten, neben dem neuentdeckten Evangelium. Was hier im Namen der Religion verkündet wurde, sollte das nicht auch in der Kunst vorgekommen sein? Freilich, Kunst ohne Gesetz, das scheint ein Widerspruch im Beisatz. Und Michelangelo hat ja unerbittlicher als alle gerungen, dem Naturgesetz der Menschengestalt, seines einzigen Kunstobjects, auf den Grund zu kommen! Aber was bedeuten anders die immer wiedergehörten Formeln: Subjectivismus, Modern, Revolutionär, als seinen Widerstand gegen Unterordnung und Anpassung, an zufällige Verhältnisse wie an allgemeine Normen! Wir stehen hier vor einem Zug seiner Kunst, der in stets wachsendem Maße bemerkbar wird.

Er hat Schönheit — Idealschönheit — für Triebfeder und Ziel seines Schaffens erklärt, ganz im Sinne der Griechen. Aber was diesen als Basis des Kunstschönen galt, die Proportionssysteme hat er abgelehnt, mit Berufung auf die Mannigfaltigkeit der Natur. Er hat keinen Canon aufgestellt: in seinen Statuen wechseln schwere und schlanke Verhältnisse, obwohl er zu den schlanken neigt, ja bis zum Extrem geht. Ist nun diese Mannigfaltigkeit als Gleichwertigkeit zu verstehen? Hat er etwa mit den Naturalisten das zufällige Modell für unfehlbar gehalten, dem specifischen Bildungsgesetz des Individuums sich unterordnend? Aber bekannt ist ja seine Abneigung gegen das *somigliar al vero* — den Verismus.

War ihm also die Kunst ein Reich persönlicher Allmacht — oder Willkür? So scheint es — wenigstens für Leute von seinem Maß. Er gilt als neuer Prometheus, Menschen formend nach seinem Bilde. Ja man hat behauptet, er schaffe die Gestalten blos für den jedesmal vorliegenden Akt, also daß man sie außer diesem sich nicht recht vorzustellen vermöge. Sie zeigen nicht die Mannigfaltigkeit der Natur, ja sie scheinen wie aus einer Familie, mit Besonderheiten der Bildung, die nicht ausgerechnet oder abstrahirt, ihm in Instinkt und Hand lagen.

Wenn er nun für seine Gestalten keine Richtschnur der Zahl anerkennt, außer der anatomischen Richtigkeit — so erwartet man, daß er umsomehr Nachdruck auf die Kunstgesetze legen werde.

Aber wohl kaum ein Zug seiner Schöpfungen drängt sich lebhafter auf, als die Sorglosigkeit, mit der er sich über die Grenzen der Künste und ihren Stil hinwegsetzt. Der Ästhetiker Friedrich Vischer, wo er auf ihn zu sprechen kommt, sagt fast nichts anderes. Seine Gemälde sind gemalte Statuen und Reliefs, hört man, und was ihn nicht interessirt als Bildhauer im Bereich der Malerei, lehnt er geringschätzig ab. Dagegen komme er in der Plastik selten los von reliefartig-malerischer Fassung. Die Bauweise, so er allein gelten ließ, war die von Brunelleschi wiederhergestellte römische, aber auch da ist er der erste, der sich nicht binden mochte an die Muster; er erlaubt sich Neuerungen; wunderliche functionelle Verwendungen der Bauglieder: man hat ihn als Vorläufer des Verfallstils geschildert. Und diese Kunst, sonst gewohnt ihren Schwestern Ort, Aufgabe und Grenze zu bestimmen, er behandelt sie als Dienerin, brauchbar und willkommen, ein Rahmenwerk für Unterbringung seiner Gebilde zu liefern.

Er wäre nicht der große Künstler gewesen, wenn er nicht gewollt und vermocht hätte, Wesen und Charakter der ihm gegebenen Stoffe an den Tag zu bringen. Der Höhepunkt seines Schaffens, die sistinische Decke, steht da als überwältigendes Zeugnis. Aber auch da hat sich die Schrankenlosigkeit seines Naturells nicht verleugnet. Der Bruch mit der Überlieferung hat ihm nie Bedenken gemacht, selbst wo der Gegenstand nur in der Überlieferung existirte, ja er besaß für ihn einen mächtigen Reiz. Die Natur selbst, zu deren Nachahmung er sich bekennt, studirt er doch nur, um sie zum Werkzeug für seine Zwecke zu machen, er schöpft aus ihr das Vermögen, auch von seinen ältesten Meistern, den Alten, loszukommen. So werden seine Gestalten zunehmend unkenntlich. Christus wird zum antiken Heros, dann beinahe zum zornigen Jupiter.

Und sogar an die selbstgesetzte Norm für den Einzelfall vermag er sich nicht dauernd zu binden; es widerstrebt seiner genialen Ungeduld, die Marmorarbeit zur Copie eines Thonmodells zu machen; er möchte die Vision der Phantasie allzu unmittelbar in das edle Gestein hineinzwingen, für Einfälle und Änderungen der Motive freie Hand behalten, in jedem Moment aus dem Kopf arbeiten.

In dem allen erkennt man das außerordentliche Übergewicht des activen Pols in der Kunst gegen den passiven, der den Bedingungen der Wirklichkeit Rechnung trägt.

Wie kam es nun, daß er überhaupt noch faßlich blieb, — noch mehr, daß er alles sich unterwarf? Es war die Macht seiner Persönlichkeit im Bunde mit der Einfachheit seiner Ausdrucksmittel und deren souveräner Beherrschung. Es schien gleichgiltig zu wissen was er wollte; man fühlte sich von dem was dastand hingerissen, ausgefüllt.

Und dann: das Glück solcher Naturen: die unvermeidliche Inconsequenz; die Schwerkraft des normalen Elements, der Vernunft in den Dingen. Er hat nie die Linie, so das Geniale vom Barocken scheidet, überschritten, noch das Unfertige für künstlerisch genügend, ja für den definitiven Zustand des Kunstwerks gehalten.

Idealismus

Von Lorenzo Medici hat man gesagt, in ihm seien zwei Menschen gewesen: dasselbe könnte man von seinem Schützling sagen. Ein tief und zart empfindendes Herz, ein auf die höchsten Ziele gerichteter Geist, nicht ohne einen Anflug von Schwärmerei, schloß keineswegs aus den klaren, nüchternen, allem Schein abholden Sinn für die Realitäten des Daseins und der Kunst; noch den Willen, der mit den großen Zielen auch die unerbittlichen Bedingungen ihrer Verwirklichung will.

Man kann ohne Phrase sagen: es hat keinen gegeben, der es mit der Kunst so ernst genommen hat wie er: in der Selbsterziehung und Selbstausrüstung für sein Metier, in der Verachtung alles dessen was sich an die weniger hohen und reinen Elemente menschlicher Natur richtet, in den Ansprüchen an Vollendung seiner Arbeiten, bis zu den mühsamen Sorgen der letzten Hand. Mit einer unvergleichlichen Begabung, dem Geschenk der Natur, standen auf gleicher Höhe die Forderungen an sich selbst, die Bereitwilligkeit den hohen Zielen Opfer zu bringen. Er kennt keine Haupt- und Nebensachen; die Zeit, die ihm Vorarbeiten, Beschaffung des Materials kosten, achtet er nicht; unklug verkennt er die Bedingungen der Zeit. „Er wird fertig sein," antwortet er dem Papst, „wenn er sich und den Forderungen der Kunst genügt hat." Sein Beruf dünkt ihm wert göttlicher Ehrung, die Kunst, bekennt er im Alter, war seines Daseins Alleinherrscherin, sein Abgott. Und vor ihrer

Majestät verblich nicht nur die Eitelkeit, auch der Ehrgeiz kam kaum zu Wort; denn was konnte ihm das Urteil der Leute bedeuten? Selbst was aus seinen Werken wurde, nach der Ablieferung — oder Eröffnung — scheint ihn kaum mehr gekümmert zu haben.

Den reinsten, unmittelbaren Ausdruck fand der ideale Zug seiner Natur nicht in der Kunst. Aber von dem Nimbus, der sein Haupt bei der Nachwelt umgiebt, gehören einige Strahlenclassen der Poesie. Joseph Scaliger sagt einmal: *Numquam poesis aut poetarum amor in abiectam et humilem animam cadit, et omnium maxime divina sequitur ingenia, eorumque perpetuus fere comes.* Sie war seine Begleiterin in allen Perioden seiner Wallfahrt; sie überlebte die zeichnenden Künste. Dieser Trieb und die Gabe Verse zu machen, war eine Abzweigung seines künstlerischen Sinnes für Ordnung und Harmonie. Aber dem elterlichen Hause war diese Huldin fremd: die Einweihung war ein Geschenk der mediceischen Gastlichkeit. Polizian, dem Lehrer der Söhne Lorenzos, verdankt er wohl die Einführung in die großen Dichter der Nation: in Petrarca fand er sein Vorbild: nach Form und Inhalt.

Zur Poesie flüchtet er in den Pausen der Arbeit, sie füllt die Momente der Erschöpfung aus, zwischen den handwerklichen Geistlosigkeiten, entrückt ihn der prosaischen Umgebung des Ateliers, des Alltagslebens. Nach dem endlosen Ringen mit dem spröden Stein, dem Herausquälen der Form, atmet er auf in der Verskunst, wo der Geist sich unmittelbar seine Erscheinung schafft. Wie das leibliche Auge nach der Ermüdung in anhaltender Feinarbeit Labung sucht in Fernen und Weiten. Dies Emporschweben in den Äther des Geistes: das waren seine Verse.

Durch sie fand er Befreiung von finsteren Stimmungen und Qualen vergeblicher Sehnsucht, Freiheit zu neuem Flug. Denn die metrische Form, die künstliche Verschlingung der Rhythmen und Reime, die mit schier endlosem Feilen errungene Rundung des Motivs, brachte Läuterung der Empfindung, Verklärung des Sinnlichen. Zuweilen klingen sie wie Gebete, und hatten die Wirkung des Gebets, das Leben im Licht des Ewigen zu sehen. Hier fand er die hohen Begriffe von seinem Beruf, die ihn aufrecht hielten in den Schiffbrüchen; den Glauben, im Kunstschönen mit dem Höchsten, Göttlichen in unmittelbare Verbindung zu treten.

Hamann nannte Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts: sie war wirklich Michelangelos Sprache für sein höheres Selbst. In der Prosa der Briefe hat er uns nur die rauhe Rinde gezeigt; zu Prosa hat er sich nur widerwillig verstanden. In gebundener Rede aber überschreitet er sogar die Grenzen der Poesie, wir hören den Widerhall hochverstiegener, auch in jenem Palast der Via larga heimischer metaphysischer Speculation. Und sein Idealismus führt ihn zum Über- und Unpoetischen. Seine Reime sind dichterisch in der hohen Temperatur des Empfindens, im Wogen zwischen Exaltation und Depression, in der Abwesenheit nüchterner Details aus Zeit und Ort — freilich fehlt auch der „farbige Abglanz“ des Lebens, an Stelle der freien Eingebung des Gefühls tritt oft frostige Reflexion und künstelndes Grübeln über seine Zustände.

Die Dichternatur scheint er doch auch in der Kunst nicht zu verleugnen. Seine Gebilde entnimmt er nicht der Nachbarschaft; Zeitgenossen, Zeitgeschichte, Zeitcostüm sind unter seiner Würde. Nur selten hat er sich herabgelassen, die Stoffe anderswoher als aus den üblichen Bezirken der Phantasiewelt zu nehmen: der Bibel, der Genealogia Deorum, der Allegorie. Sein Reich beginnt, ehe die Welt da war, — und da wo es mit der Welt zu Ende geht.

Daher galt er immer als Idealist. Er hat es selbst bekannt, wenigstens in Versen. Es dünkt ihn Ketzerei, Schönheit zu den Sinnen herabzuziehen: sie kommt vom Himmel, dorther wurde sie ihm als Leuchte zweier Künste bei der Geburt verliehen. Das Bild einer eigenen, höheren Menschheit verfolgt ihn, einer *forma universale;* er will den Menschen machen, wie er sein sollte, d. h. wie er wert wäre, in Marmor nachgeschaffen zu werden. Es ist nicht ein Ideal der Harmonie im Sinne der Griechen, es ist ein Ideal der Kraft, das er in periodisch einsetzenden Steigerungen realisirt, — und im Einklang damit ein Ideal der Bewegung, als Spiegel des tief erregten Innern. Dies Ideal wächst ihm fast über den Kopf, führt ihn an den Rand der Manier.

Aber wenn er zur Verwirklichung seiner prometheischen Träume schreitet, da tritt er in eine Welt strenger Gesetze, denen er sich fügen, die er den Dingen ablernen muß. Schicksal und Neigung hatten ihn zu einer Kunst geführt, die materiell bedingt ist wie keine. Und man beherrscht die Natur nur, indem man sich ihr unterwirft. In Sonetten und Madrigalen erwartet er die Schönheit

aus dem Empyreum, in Prosa und Praxis hat er nie gezweifelt, daß man die Kunst anderswoher als aus dem Gehirn hole. Im Garten von S. Marco, vor den alten Marmorn hat er zuerst eine Ahnung bekommen, was Bildhauerei sei; jener Leichensaal von S. Spirito ist die Palästra, wo er sich in heißem Ringen zum Athleten seines Metiers erzieht.

Und er will nicht blos Schatten der Form; er will das volle reiche Leben geben. Daher die Verkörperlichung, die differenzirte Durchbildung seiner Gestalten, die in alle Enden des Organismus getriebene Belebung; die energische Versetzung der Phantasie in den Centralpunkt der Situation und Ableitung der Züge aus ihm. Wer kann sich mit ihm messen in der Energie individualisirender Charakteristik historischer Persönlichkeiten, wie der Propheten?

Cultus der Wahrheit ist die Grundstimmung aller echten Kunst. Und die Verwegenheiten und Übertreibungen des Realismus, bis zur Einlassung des Häßlichen sie wurzeln im Haß der Phrase, der tödlichen Langeweile der Manier, dem Ekel vor der Stümperhaftigkeit des *à-peu-près*.

So könnte man das Paradoxon verteidigen, Michelangelo sei der entschlossenste Realist, den es je gegeben.

Man wird kaum ein Werk Michelangelos finden, welchen Titel es auch führen mag, in dem nicht ein Körnchen realistischen Pfeffers steckte: irgend ein positiver, sehr concreter, aus dem Leben und seinen Eindrücken stammender Zug, inmitten der ideal heroischen Gestalten, den unvermeidlichen Contraposten. Es ist Mnemosyne, die hier ihre Ansprüche geltend macht: dieser Mutter der Musen verdankte er vielleicht einige seiner gefeiertsten Gestalten.

Ja in Stoffen wo man es am wenigsten erwartet, entdeckt man Elemente des Trivialen, — dessen ästhetischen Wert er offenbar vollkommen verstanden hat. Man denke an den Giovannino, die ekle Speise der Heuschrecke zum Munde führend; an die Fingersprache des rechnenden und rechtenden Jonas, an das Negligé der Libyca, an die kurzsichtige und die weitsichtige Sibylle, an den kataleptischen Jesajas.

Nur einmal hat er sich zu einer modernen Historie, einem patriotischen Kriegsstück verstanden, — und da wählt er eine recht platte Episode der Chronik: Scenen der Badeanstalt vergleichbar.

Selbst in der erhabenen Traumwelt religiöser Phantasie spukt diese Ironie: dies Wunder der Himmelfahrt nebst Höllensturz sieht dem Handgemenge eines Festungssturms verzweifelt ähnlich; Geberden und Mienen dieser Seligen angesichts des Wiederkommenden erinnern zuweilen an das Grauen vor einer Gespenstererscheinung.

So hat Dante in die gereimte Scholastik seines Lehrgedichts blitzende realistische Crystalle ausgesät, die es als Dichtung erst erträglich machen, Erinnerungen an Naturscenen seines Reisejournals. Er vergleicht die lichtscheuen Augen wallender Gespensterschaaren der Unterwelt mit den gekniffenen Augen des Schneiders, der seine Nadel einfädelt.

Und in jenem Stammbaum Christi bescherte er uns die ältesten und echtesten Genrebilder italienischer Kunst.

Porträt

Wenn man Vasari Glauben schenken dürfte, so hätte Michelangelo das Bildnis verschmäht. Nur eine Ausnahme wird bezeugt: es war das Porträt Cavalieris, und grade dies ist verloren: hier wäre eben die Freundschaft stärker gewesen als Gewohnheit und Grundsatz. Als er an die Statuen seiner Mediceerherzoge Hand legte, hat er sich förmlich von dieser ersten Pflicht dispensirt. Ja der Hauptsitz der Individualität, das Antlitz scheint ihn am wenigsten zu interessiren. Man beruft sich auf die vielen skizzirten Gestalten, gezeichnete und gemeißelte, wo er das Antlitz im Embryozustand belassen hat. Man zählt ihn zu denen, die überall gezwungen sind sich selbst darzustellen: aber diese Art Solipsismus wäre doch frei von Eitelkeit gewesen; denn von einem Selbstbildnis ist nichts bekannt. Rembrandt, dem man auch eine ausgedehnte Selbstdarstellung zuschreibt, hat uns mit Selbstbildnissen überschüttet.

Michelangelo besaß mehr als irgend einer jener großen Zeit den starken Sinn der Objektivität. Er pflegt sich auf sein Problem zu concentriren, als ob er die Kunst mit ihm anfinge. Man stelle sich vor was es hieß, zwei Werke wie den Bacchus und die Pietà fast gleichzeitig auszudenken. Er wird der Schöpfer seiner Personen, sie scheinen vor ihm nicht existirt zu haben: Jahve, Moses, Jeremias — sie sind ohne Zusammenhang mit früherem,

sie waren ihm zum erstenmal erschienen und dann für immer verschwunden.

War auch hier der Widerspruchsgeist im Spiel? Er ist in der Schule gewesen bei einem Maler, der in dem Gebrauch die Historien mit den Bildnissen der Nachbarn zu bevölkern, die Gefälligkeit etwas weit getrieben hatte. Das waren die goldnen Tage des Individualismus. Die bildende Kunst schafft mit Naturformen, die sie zu ihrer Sprache formt, deshalb definirten die Griechen die Kunst als Nachahmung der Natur. Sind das schaffende und das nachahmende Element ihre Pole, so gravitirt die Porträtkunst nach dem nachahmenden Pole. Die, bei denen der schaffende Trieb übermächtig war, haben das Bildnis verschmäht, wie Correggio; oder an seinen Grenzen gerüttelt, wie Rembrandt. Wer so leidenschaftlich der Norm der Menschengestalt nachgeht, der kann keine Geduld haben sich in Bildungen zu vertiefen, die ihm nur beschränkte Brechungen des reinen Strahls scheinen, wo der Plan der ewigen Natur nur entstellt wahrzunehmen ist. Und der an seine Fersen sich heftende Troß der Manieristen fand die Qualification des Porträtisten sogar im Mangel ausgiebiger Phantasie eigenen Fonds. „Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen“, sagte Vincenz Carducho. Zum Porträtisten gehört etwas von der beobachtenden, positiven Art des Naturforschers — eine Dosis Nüchternheit und Tatsachensinn; er muß (wie Bacon dem Physiker riet) seinem Geiste mehr Blei als Flügel anlegen. Die Zeitalter der Naturforschung, die mit dem Talent der Empirie ausgestatteten Rassen haben die großen Porträtisten hervorgebracht.

Prüft man Michelangelos Werke genauer, so stellt sich die Sache doch nicht so einfach. Aus den Zeichnungen, wie aus seinen großen Wandbildern blicken uns nicht wenige Gesichter an, deren Herkunft aus Eindrücken des Lebens unverkennbar ist. Sie könnten einen passablen Bildnisatlas geben. Da ist der scharfe Blick, das treue Gedächtnis und ein noch schärferes Urteil über den individuellen Charakter. Diese Charaktere sind ebenso mannigfaltig wie ihre Auffassung wechselnd: von träumerischer Schwärmerei bis zu humorvollem Ergötzen an närrischen Käuzen und zu grimmiger Satire. Da sind jene heroisch-phantastischen Frauenbüsten, voll von persönlichem Zauber. Und er durchmißt den Weg vom Ideal zur

Wirklichkeit, ja darüber hinaus, bis zur Charge, ja bis zum Grotesken und Monströsen.

Am dichtesten stehen diese bildnisartigen Köpfe zusammen da wo sie am fernsten lagen: in den Vorfahren Christi. Nach jenem Aufschwung zum Heroischen und Übermenschlichen in den Schöpfungsbildern, dem Ausleben des Erfindungsrausches in jenen rhythmischen Reihen namenloser Zierfiguren meldet sich die Contrastempfindung des Localen, Alltäglichen.

Noch frappanter, noch wunderlicher aber erscheinen sie in jenem colossalen Traum religiöser Phantasie, den Scharen des Weltgerichts, — eine Analogie zu seines Meisters Dante Florentinern in Hölle und Himmel. In dem Kreis der Seligen wimmelt es von solchen Köpfen, ja einer hat sich bis dicht vor die Füße des Richters gedrängt.

Es war also wohl kaum doctrinäre Abneigung, was ihn gegen das Porträtistengeschäft einnahm. Es war die dem officiellen Bildnisfach drohende Klippe des Conventionellen, die Falschheit des üblichen Bildnisstils. Diese Kunst als Gewerbe verleitet zur Nachgiebigkeit gegen die persönliche Eitelkeit, und damit zum Modegeschmack mit seinen Glättungen und Veredlungen, der falschen Lebendigkeit, den obligaten Standesallüren und -Attitüden. Dies legt sich dann als nivellirender Nebel über die Züge. Das Porträtiren hebt sich selbst auf, es endigt mit dem Erlöschen der Individualität.

Michelangelo mußte eine Physiognomie künstlerisch reizen, zusammenfallen mit seiner augenblicklichen Laune; für gleichgiltige unsympathische Menschen hätte er nur Zerrbilder gefunden.

Und wäre diese Abneigung nicht als seine berechtigte Eigentümlichkeit bekannt gewesen: wie wäre er belästigt worden, besonders von Leuten, wo die im Leben so wichtige, auch ihm so geläufige Kunst, Nein zu sagen, gewagt gewesen wäre.

Einheit und Mannigfaltigkeit

Diese Formel hat sich von jeher aufgedrängt, wenn man dem „Weltgeheimnis der Schönheit“ auf den Grund kommen wollte.

Bei keinem aber unter den großen Künstlern erscheint der Zug der Einheit und Einfachheit in dem Grade dominirend, ab-

stoßend und überzeugend zugleich, wie bei Michelangelo. Man möchte in ihm das Geheimnis seiner Größe finden.

Einfachheit gilt als das vornehmste Prädikat eines Kunstwerks. Sie ist die Erscheinungsform der Schönheit in der Natur und im Menschenwerk — das Merkmal der Wahrheit, der Heiligkeit und allen Heroentums. Sie ist das Prärogativ der Erzeugnisse des Genies. Ihre Quelle ist die Kraft des Geistes, die Klarheit seiner Intuition. Der Geist der Dinge schließt sich ihm auf, und die Einheit dieses Blitzes überträgt er ins Dasein ohne Verlust und Trübung.

Man rufe sich irgend eines seiner Werke vor Augen, überall ist es der Impuls eines großen Moments, wie Pallas aus dem Haupt des Vaters der Götter entsprang. Was hätte diese Spontaneität durch Zusätze der Receptivität, in Erfahrung und Beobachtung gewinnen können! Daher die fortwährend steigende Wertschätzung, die Magie seiner Zeichnungen, wo jener geistige Blitz am unmittelbarsten — zu ahnen ist.

Die Einfachheit war es, die Michelangelo früh für die Bildhauerei gewann: ihr Verzicht auf Farbe, Umgebung, Perspective, Vielheit. Die reine Gestalt im leeren Raum, die nicht mehr bedarf von der Umgebung als ihr Steingestell. Seine Abwendung von der Schwesterkunst beruht auch auf der Complicirtheit ihrer Darstellungsmittel; nur unter Bedingung strengster Beschränkung dieser Mannigfaltigkeit mochte er sich mit ihr einlassen.

In jenen Gesprächen mit Vittoria Colonna läßt ihn der Portugiese seinen Hohn ergießen auf die altniederländische Malerei und ihre Art, die Historien durch Reichtum der Umgebung und liebenswürdiges Beiwerk zu beleben. Er verspottet ihre grünen Fluren und schattenden Bäume, die Ströme mit den Brücken, die Gewandstoffe und Baulichkeiten, die staffirenden Nebenfiguren der Landschaft. Aber diese Philippica paßte ebensogut auf das was unter den Augen des Knaben in S. Maria Novella entstanden war.

Es schien eine entzückende, reiche Harmonie, aber für ihn war sie weit entfernt von der *verdadeira harmonia.* Es sei ein kunstwidriger Irrtum, so viele Dinge gut machen zu wollen, von denen ein einziges hinreichend groß und schwer gewesen wäre; — statt dies eine bis zur Vollkommenheit auszugestalten. Dies Eine was not tut und das Er sich erkoren, war die Menschengestalt, seine

Lehrer, Natur und Antike. Die Antike schärfte ihm die Sehkraft für die Natur.

Die Menschengestalt ist das *A* und *Ω* seiner Sprache. Und zwar der ganze Mensch, unverhüllt, nicht ein Teil, sei es auch das geisterfüllte Antlitz. Dahin zielten jene Studien am Seziertisch: den einen Menschen zu finden, die Intention des Schöpfers oder der Natur, inmitten des Chaos zufälliger Bildungen und Mißbildungen: das ist die Schönheit.

Wie sein Antipode Winckelmann bekennt er sich zum Dogma der Einheit der Schönheit. Er will aber den lebendigen Menschen schaffen, und die Function dieses Gebildes ist Bewegung. Doch auch diese möchte er auf Eine vollkommene Formel bringen, die besondere Handlung ist nur eine Anpassung dieser Formel an die wechselvolle Manifestation der Lebenskraft.

Diese Einheit ist die rastlos treibende Kraft in den successiven Wandlungen seines Stils, freilich nicht zum Vorteil der Verständlichkeit seiner Gebilde.

War dies nun der endgiltige Aufschluß, das entschleierte Geheimnis höchster Kunst, oder nur persönlicher Geschmack? eine Kunstmanier unter vielen? Ein ebenbürtiger Kunstgenosse hat gegen diesen Unitarismus schärfsten Widerspruch erhoben, möglicher weise bewußt auf ihn zielend. Wenn Leonardo da Vinci in jener Gesellschaft auf dem Quirinal zugegen gewesen wäre (er war längst den Lebenden entrückt): er könnte Michelangelo mit den in seinem Traktat zu lesenden Worten entgegnet haben: „Einförmigkeit ist der größte Fehler in der Malerei, und der kann kein guter Maler heißen, der kein universeller Maler ist. Nicht zu loben ist, wer nur ein Ding gut machen kann, etwa das Nackte; denn es giebt keinen noch so stumpfen Kopf *(grosso ingenio)*, der nicht gut machte was er beständig übt — einem Brennspiegel gleich all sein Licht auf diesen Punkt sammelnd.“ — Leonardo, der in vielen anderen Dingen die ganze Zukunft der neuen Zeit in sich zu schließen scheint, war er in diesem Punkte der Art des vergangenen Jahrhunderts treu geblieben?

Auch gegen die Ornamentfreudigkeit und den Ornamentrausch dieses Quattrocento hat Michelangelo im Namen seines obersten Grundsatzes Front gemacht. Er verschließt dem Ornament die Tore seiner Kunst. Sein radicales Verfahren zeigt die sistinische

Decke. Er hat wohl die Zweckmäßigkeit eines einrahmenden, schmückenden Zusatzes zu seinen gewaltigen Scenenreihen der Menschheitgeschichte eingesehen, aber er setzt an die Stelle gemalter Zieraten nur eine Abart seiner Figurenmalerei. Seine Ignudi, Kinderpaare, Bronzeakte, die er uns als Ornamente anzusehen befiehlt, kennzeichnen sich als solche nur durch ihre Nacktheit und Namenlosigkeit; auch sorgt er dafür, daß nie ein Name für sie gefunden werden könne. — Was ihm die Ornamentik verhaßt machte, war wieder die Zweiheit, die sie in sein Werk gebracht hätte. Ornamentirung ist ja nicht Bereicherung der Darstellung, etwa durch ein dem Gegenstand Verwandtes, Ornament ist eine willkürliche Zutat, ein heterogenes Gebilde. Daß es in einem glücklichen, gefälligen, geistreichen Verhältnis zu ihm steht, darin soll sich das Talent des Ornamentisten beweisen. Wie die Menschen sich als Bekleidung die Producte fremder Naturreiche, der Tier-, Pflanzen- und Mineralwelt anzupassen pflegen.

Wer nun aber versuchen wollte, sich einen Begriff von Michelangelo zu bilden nach jenen Auslassungen in S. Spirito, der würde sich seine Bilder vielleicht vorstellen, monoton wie einen Atlas der Proportionen und Akte; und ähnlich könnte man sie sich construiren nach gewissen modernen Analysen. Der Gegenstand wäre ihm ein bloßer Vorwand, ein Name gewesen, wo nicht ein lästiges Hemmnis: es sei ihm gleichgiltig, ein Spiel des Zufalls, ob er einen Akt Leda oder die Nacht betitelte, ob er daraus eine Gruppe der Sintflut oder den toten Heiland machte, den auferstandenen Christus oder einen gefesselten Titanen.

Im Grunde war jedoch seiner Natur Monotonie antipathisch, er hatte eine empfindliche Abneigung gegen Wiederholung. *Varietà*, das ist der Reiz, den ihm nahestehende Schriftsteller bei Besprechung seiner Werke als Motiv anführen. Wechsel war eine starke Triebfeder seines erfinderischen Geistes, im großen und kleinen. Nur durfte er ihn nicht borgen, von den Gegenständen, sondern frei schaffen, selbst schaffen.

Die Sistina giebt uns wieder überraschende Aufschlüsse, sie führt ein in die geheimen Überlegungen, Methoden und Listen seiner schaffenden Proceduren. Eine dankbare Quelle war ihm in der Bibel gegeben, Geschichten, die lebensfrohen Erzählern der Vorzeit unerschöpflichen Stoff geliefert hatten, die Wandflächen ihrer Campo

santos und Capellen mühelos zu füllen. Wechselvolle Mannigfaltigkeit fiel ihm hier in den Schooß; denn Geschichte wiederholt sich nicht, weder in Personen noch Begebenheiten. Aber Michelangelo geht der Geschichte aus dem Wege. Bei der Füllung der Reihen von Bilderrahmen, die er sich geschaffen, hat er die historische Anecdote mit wenigen Stücken abgefunden. Dagegen schafft er sich sieben Reihen homogener Gestalten; und je beschränkter das durchgehende Generalmotiv, um so freigebiger, übermütiger waltet sein Griffel in nie wiederkehrenden Varianten. Ja die Bedeutung der Figuren steht in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Zahl: beginnend mit der Fünfzahl des Schöpfers.

Und diese rhythmischen Reihen hat er sich erdacht, um die Unerschöpflichkeit seiner Ressourcen in erstaunlichen Wechseln und Schattirungen, in Vielförmigkeit der Auskünfte zu erproben. Die Männer vom Metier standen verblüfft vor solchen Bravourstücken der überwundenen Schwierigkeit, in denen auch nicht ein Lapsus der Wiederholung zu entdecken war. Sie suchten nach einer Erklärung; Vasari fand sie in seinem „zähen und tiefen Gedächtnis“: dem allezeit alles gegenwärtig gewesen sei, was er jemals gemacht.

Aber was ist das alles mehr als Spiel, verglichen mit der Conception dieses Ganzen und seiner ineinander verschlungenen Kreise verschiedenster Ordnung. Welche Scala der geistigen und formalen Werte, von der Gottheit in Menschengestalt, durch die führenden Geister und begeisterten Leuchten der Religionsgeschichte bis zu den dunklen Vorfahren am häuslichen Heerd. Welche Contraste, vergleichbar den Teilen einer Beethovenschen Symphonie, — durch Weltfernen geschieden und zu einer Sphärenharmonie zusammenklingend. Es giebt kein Werk der bildenden Kunst, in dem solche geistige Räume durchmessen werden.

Composition

Der Zug der Einheit tritt besonders charakteristisch zu tage, wo er sich mit der Vielheit des gegebenen Stoffes auseinanderzusetzen hat: in der Composition. Der Doctrinär der Einfachheit überrascht uns hier mit dem Reichtum der ihm zu Gebote stehenden Formen. Alle Nüancen von der lockersten bis zur geschlos-

sensten Verkettung, von naturalistischer Ungebundenheit in Scenen chaotischen Gewühls bis zur mathematisch abgewogenen Centralform, die dem malerischen Stil eigentlich widerstrebt. Die Wahl unter so verschiedenen Fassungen seiner Phantasiegebilde war natürlich bedingt durch den Gegenstand, aber noch mehr durch die Bestimmung des Werkes: ob es einzelne für sich bestehende, bewegliche Stücke, Tafeln waren, oder Teile eines umfassenden Ganzen, einer „Maschine“, von decorativer Function.

Die Decke der Sistina war ein solcher Organismus: hier gab das Netzwerk der tektonischen und aufgemalten Gliederungen planimetrische Flächenfigurationen, deren Ausfüllung in der componirenden Phantasie neue Erfindungsreize auslöste: originelle Gruppenbildungen und rhythmische Reihen. Da sind die plastisch geschlossenen, pyramidalen Gruppen der Stichkappen, mit den frei aufgelösten Einblicken in die den Bogencurven angeschlossenen Scenen der Lunetten dazwischen. Die Zwickel eigneten sich für die großen Einsamen, gebannt an ihre Throne, sich ausbreitend mit den mächtigen Armbewegungen, umspielt von den himmlischen Kindern. Die wunderlichen sphärischen Dreiecke der Ecken lockten zu Extremen und Licenzen: hier tumultuarisches Gedränge, dort Vereinigung getrennter Akte in demselben Rahmen. Ähnliche Extreme kommen vor in den oblongen Rahmen der Mitte: hier die strenge Einfachheit der Reliefgruppe, daneben die schrankenlos in die Tiefe hineinflutenden, malerisch kühnen Episoden der Sintflut.

Nur für die in sich geschlossene und gerundete Centralform war in diesem Ganzen kein Platz: eine solche Insel paßte hier nicht, wo alles Einzelne sich bescheiden mußte, Welle zu sein im Strom. Diese vollkommenste Äußerung der componirenden Kunst konnte nur in isolirten Werken offenbar werden.

Was ihm vorschwebt, war eine Flut „gesteigerter Gestalten“ — gestalteter Kräfte — beseelt durch alle denkbaren, contrastirenden Affecte, gravitirend um ein Centrum, die Hauptfigur in der Mitte, als Causalität anziehender und abstoßender, fliehender und nahender Bewegungen, Gruppen bildend, alle in strengem Gleichgewicht, in steilen Schichten übereinander geordnet.

Als wirklicher Vorgang im Raum vorgestellt, würde ein solcher Wirbelsturm lebender Wesen etwa nach Art eines planetarischen Systems in Erscheinung treten. Als Kunstwerk dürfte er der Wirk-

lichkeit am nächsten kommen in der scenischen Kunst, etwa als Festakt auf einem Rundplatz. Die Nadel eines Callot oder Della Bella hätte dergleichen in engem Raume auf einer Platte projiciren können. In der Malerei möchten kühne Gebilde wie das Paradies des Tintoretto oder die Kuppel des Doms von Parma vergleichbar sein. Aber seinem bildnerischen Credo widerstrebte der perspectivische Schein. Charakteristische Beispiele dieser Compositionsweise sind die Fresken der Paulscapelle, mit den Märtyreraposteln als Centrum. Ferner einige meisterhafte Skizzen, bestimmt für befreundete Künstler oder Gönner, wie die von Venusti gemalte Tempelreinigung; die Skizze der hl. Catharina für Bugiardini. In diesem genialen Blatt tritt das Schema besonders rein und durchsichtig zu Tage. Die blitzartig momentane Wirkung des himmlischen Eingriffs verträgt sich mit der feinen und präcisen Abwägung der Gruppen und klarer Verteilung im Raum. Als Hintergrund dient eine Palastfassade mit Tor. Die Tempelreinigung ist verlegt in einen Kuppelbau: als ornamentale Ausstrahlung der in der Composition waltenden Harmonie.

Aber dies waren nur Vorspiele dessen, womit er am Schluß eines halben Jahrhunderts Rom und die Welt überraschte: im Weltgericht hat er seinen Lebenstraum mit einer an die Grenzen des Möglichen reichenden Vollkommenheit ins Sichtbare geworfen. Denn hier ist die centrale Causalität mit Allmacht ausgerüstet!

Er türmt seine Gruppen mit baumeisterlicher Machtvollkommenheit über- und nebeneinander: die formale Beherrschung der Teile, der sculpturale Stilcharakter wird mit nie versagendem Erfolg durchgeführt. Alle diese centripetalen und centrifugalen Massen präsentiren sich in möglichst gleichen Dimensionen, deren Unterschiede nicht durch die Entfernung, sondern durch ihren Rang bestimmt werden. Die Malerei muß sich rücksichtslos stilistische Opfer gefallen lassen, im Interesse der plastischen Wahrheit; mit der perspectivischen Wahrscheinlichkeit macht er wenig Umstände.

Auch in seiner eigensten, am höchsten bewerteten Kunst, der Bildhauerei, mußte bei diesem hochfliegenden Geist früher oder später der Zug nach Combinationen plastischer Motive sich regen, wenn auch sein Ehrgeiz und Schaffensdrang sich viele Jahre auf Einzelstatuen zu beschränken hatte. Doch steht merkwürdiger weise im Anfang der glorreichen Reihe der Jugendwerke, als erster Versuch

eigener Erfindung in Marmor, das Centaurenrelief. Dies bescheidene, unvollendete Werk der Kleinsculptur enthält die Keime, die Verheißung viel späterer Dinge, sogar jener letzten und größten Composition. In dieser mythologischen Kampfscene steht als Centralpunkt der angegriffene König inmitten der Gruppen von Überfall und Abwehr, Entführung und Befreiung, aber die Concentration ist so locker, daß viele hier nur ein chaotisches Gewühl finden wollten.

Der Versuch blieb vereinzelt, interessant als Anzeichen wie früh sich der auf Bewältigung bewegter Massen gerichtete Trieb regte. Ein Jahrzehnt später hat er diese Form wieder aufgenommen, für ein Wandgemälde, in dem Carton. Es ist dasselbe Oblongum, mit steil übereinandergestellten Figurenreihen, ohne Luft in dem dichten Gedränge, mit der Haupt- und Centralfigur oben in der Mitte, als Ausgangspunkt aller Bewegungen. Es ist der alarmirende Offizier — der mit seinem Gefolge aus dem Grunde heranstürmt, dessen Ruf gleich einem Schreckschuß in die badende Gesellschaft fällt, und contrastirende Bewegungen des Aufbruchs, des Emporklimmens, des Forteilens nach dem Hintergrund veranlaßt.

Den Weg zu ungeahnt großartiger Realisirung seiner Idee fand er erst angesichts der monumentalen Aufträge des Papstes; in der Verbindung der bildenden Kunst mit der Baukunst. Auf das freie Walten des componirenden Erfindens mußte freilich verzichtet werden: der Bildhauer hatte sich mit dem von der Architektur gelieferten Aufbau auseinanderzusetzen. Nur die Anordnung in einer Fläche konnte er sich nicht nehmen lassen. Er hatte beide Denkmäler, das Juliusgrab und die Medicimonumente, mit Entwürfen in Form des Freigrabs begonnen. Aber im Lauf der Arbeit fand er bald, daß nur das Wand- und Nischengrab ihm gewähren könne, wonach seine Phantasie trachtete: den Generalaspect einer Totalität bildnerischer Formen; stehender, thronender, liegender Statuen, für die historische Personen, Allegorien, Fabelwesen die Titel herzugeben hatten.

Diese Dienste der Baukunst für seine sculpturalen Zwecke, die Gebundenheit seiner Statuensysteme an die gegliederte Fläche haben ihn zuerst bestimmt, sich mit der ihm von Haus aus fremden Kunst einzulassen. Das hinderlich empfundene Zusammenarbeiten mit den Fachleuten trieb ihn dann zu dem Wagnis, selbst als Architekt aufzutreten.

Wenn er die Fassade von S. Lorenzo zum „Spiegel Italiens“ machen will, so merkt man wohl, er entdeckt hier einen Spielraum, eröffnet für Realisirung eines unerhörten Ganzen von Bildwerken: er sieht ihre Nischen, Flächen, Gesimse mit seinen Statuen und Reliefs bevölkert. Denn tektonisch betrachtet gab es doch kaum etwas unpassenderes und banaleres als ein solches Titelblatt zu Brunelleschis Basilica.

Die Analogie zu den malerischen Compositionen ist unverkennbar, besonders im Juliusdenkmal. Die centrale Hauptfigur und der Ausgangspunkt aller Motive ist die Gestalt des Papstes. Die centrifugale Richtung repräsentiren jene Gefangenen und Victorien; hier erscheint er als Herrscher und Sieger; und die Allegorien, nebst Moses, seinem Urbild. Die centripetale Bewegung vertritt die ihm sich zuneigende Madonna, die heranschwebenden Engel, Himmel und Erde: sie zeigen den Verklärten, in eine höhere Welt erhoben.

Collegialität

Die unerhört hohen, idealistischen Anforderungen Michelangelos an die Kunst und an sich selbst, die gewaltige Geistesarbeit seiner Selbsterziehung, auf steilen und dornigen Wegen, der Bruch mit allem was er vorfand, ein Temperament geneigt mehr Schatten als Licht zu sehen, endlich die impulsive Art seiner Meinungsäußerungen — dies alles ließ erwarten, daß Collegen selten Gnade vor seinen Augen finden würden. Und ebenso begreiflich ist, daß man seine strengen und schonungslosen Urteile, Schmähworte, behielt und aufschrieb. Bekannt ist der schlimme Brief Sansovinos, seine Verehrer empörend, wo ihm, freilich nicht ohne Grund gereizt, ins Gesicht gesagt wird, daß er noch nie von Jemandem gut gesprochen habe. Man wird kaum bei einem von den Großen eine so reiche Blütenlese dieser Art finden; sie sind schwerlich erfunden, denn die Gewährsmänner selbst suchen ihn gegen den Verdacht der bösen Zunge zu verteidigen. Die Erzähler seines Lebens fühlten, daß dergleichen nicht passe für einen so großen Mann, dessen Überlegenheit ihn *hors concours* stellte und der über die Verbitterung des Mißerfolgs erhaben war. Wenn er den alten Francia, Perugino, Cossa *goffi* in der Kunst nannte, so kann man

wohl an die zu allen Zeiten übliche, unvermeidliche Unterschätzung jüngst vergangener Kunstmoden denken; auch an die horazische Intoleranz erinnern: aber der große Meister pflegte sich sonst im Kreis seiner Granacci, Bugiardini bis zu Vasari hinauf, gern von dem *Mediocribus esse poetis* zu dispensiren.

Doch wird man finden, daß er bei ruhigem Blut, oder förmlich um sein Gutachten (wie bei den Sibyllen der Pace) angegangen, sich stets sachlich, anerkennend, nachsichtig, selbst rühmend und wohlwollend, wenn auch meist mit einer hinzugefügten Reserve, geäußert hat. Die bösen Ausfälle erfolgten, wenn man ihm unversehens und zur Unzeit in seine Kreise kam. Für die nach Zeit und Ort fernergerückten, wie den ihm so unähnlichen Ghiberti und selbst den ihm persönlich abgeneigten Bramante; für Norditaliener, wie Tizian und den Modenesischen Begarelli war er warmen Lobes voll.

Am meisten Stoff zu apologetischen Discussionen mußten die Auslassungen über seine größten Zeitgenossen geben: Leonardo und Raphael. Hier fehlte die milde Beleuchtung der Ferne. Ihn beherrscht in der Tiefe des Innern die Überzeugung, daß diese Männer überschätzt würden. Doch ist der Ton bei Raphael ruhiger: hier war in betreff seiner Überlegenheit kein Zweifel. Dagegen ahnt er in Leonardo eine ebenbürtige Kraft; die absolute Verschiedenheit des Charakters, als Künstler und Forscher, machte die Verkennung unvermeidlich (S. 155).

Das Schicksal hatte Raphael auf denselben Schauplatz versetzt, die Arena des Vatican. Raphael war eine universelle aneignende Natur, er aber trotzig auf seine Einseitigkeit und Unabhängigkeit. Das allgemeingiltige Große in dem älteren Meister fand in dem Urbinaten eine mitklingende Saite. Er ist der einzige, der ihn mit Takt und Glück, ungestraft, nachgeahmt hat; für seine Freunde und für tiefer blickende ein Zeichen, daß jener nur erweckt hat, was in ihm schlummerte. Man kann nicht glauben, daß Raphael einen Feind besessen habe — wenn nicht Michelangelo mit solch schneidender Schärfe über ihn gerichtet hätte. Er konnte an sein Genie nicht glauben. Die Bemerkung, daß er mehr emsigen Studien, als der Natur verdanke — wobei er auf jene Aneignungsfähigkeit zu zielen scheint — sollte sie ihn zu einer fleißigen Mittelmäßigkeit stempeln? Aber eben die eigensten Vorzüge Raphaels, Anmut und Lebensfreude, die Sprache der liebenden und reinen

Empfindung, die Poesie des Raums, sind nicht erlernbar, während anatomisches Wissen, Mächtigkeit und Leidenschaftlichkeit sehr wohl erarbeitet werden können. Die Behauptung „alles was er von Kunst besaß, verdankte er mir" — die Disputa wäre danach künstlerisch wertlos — verkennt die Wertelemente, die er von Haus aus besaß und die Michelangelo fehlten. Aber da wo dessen Schranken begannen, lag Raphaels Größe. Sein Sieg über den von Michelangelo unterstützten Sebastian, in der Transfiguration, konnte nicht vollständiger sein, und nicht beschämender. —

In auffallendem Widerspruch mit den sonst verschlossenen und abstoßenden Gepflogenheiten des Meisters gegenüber Fachgenossen steht seine Verbindung mit dem Venezianer Sebastian Luciani. Er hat ihn bei den monumentalen Malereien, deren erfolgreicher Ausführung dieser sich nicht gewachsen fühlte, mit Entwürfen der Hauptfiguren unterstützt und so zu den seine übrigen Leistungen weit überragenden Meisterwerken des Christus in S. Pietro in Montorio und des Lazarus den Grund gelegt. Die weitere Folge des Anschlusses war jene Reihe hochgeschätzter Gemälde, meist Passionsmotive in stilvoll ernster Gruppirung, in denen das spätere Losungswort *Il disegno di Michelangelo, il colorito di Tiziano* schon vor Tintoretto zur Tat geworden schien.

Die Voraussetzung dieser auffallenden Freundschaft war auf seiten des Venezianers ein Gefühl der Schwäche, in Roms Arena durchzudringen, nach seinen anfänglichen Mißerfolgen, und seine weltmännische Geschmeidigkeit; bei Michelangelo der lebhafte Eindruck venezianischer Malkunst, der *maniera molto vaga e vivace*, und der Wunsch, durch deren Vereinigung mit seiner Zeichnung den Verehrer gegen Raphael auszuspielen.

Die neuerdings aufgekommene, jetzt weitverbreitete Meinung, daß der Bericht von dieser Allianz eine Erdichtung Vasaris sei, und alle jene Zeichnungen von Sebastian selbst, in Nachahmung von Michelangelos Stil herrührten, hat die wunderliche Folge gehabt, daß eine ansehnliche, noch immer sich mehrende Zahl bedeutender Zeichnungen Michelangelos auf des Venezianers Conto gesetzt wurden. Also daß wir jetzt einen Fall Sebastian-Michelangelo bekommen haben, der sich nach und nach fast zu den grotesken Dimensionen des Falls Shakespeare-Bacon ausgewachsen hat. Ein kleines Vorspiel war der Fall Bachiacca.

Die Schwäche der Hypothese lag vor allem in dem Fehlen der kritischen Grundlage, dem Nachweis einer authentischen Zeichnung Sebastianos. Der Ausgangspunkt des Einfalls war wohl das Mißtrauen gegen Vasari, diese Fundgrube von Themen für kritische Leistungen. Einen Zweifelsgrund als Handhabe glaubte man zu finden in gewissen zeichnerischen Bizarrerien jener Blätter Michelangelos, kleinen manierirten Curiosen seiner skizzirenden Handschrift. Allein dieselben finden sich auch in unbezweifelten Blättern; doch dieser Umstand, statt an der Hypothese irre zu machen, führte zu successiven Erweiterungen des Sebastianschen Zeichnungenschatzes auf Kosten Michelangelos.

Aber welche Unwahrscheinlichkeiten tun sich auf, wenn man sich den Vorgang geschichtlich vorstellt. Der als fertiger Maler aus Venedig, wo man, wie Michelangelo beklagt, nicht zeichnete, nach Rom ausgewanderte Sebastian, ein Dreißigjähriger, soll die Energie und Versatilität besessen haben, sich eine Erfindungskraft und eine Zeichenkunst, ähnlich bis zum Verwechseln, angeeignet haben, die bei ihrem Urheber das Ergebnis vieler Jahre Studien war, einen Stil, der in zahllosen Entwürfen für ausgeführte und nichtausgeführte Werke gereift ist. Dieser als bequem geschilderte Streber, den wir sonst nur in sehr einfachen ruhigen Compositionen kennen lernen, der, seit er finanziell frei gestellt war, im Gefühl des Versagens seines Talents, im Porträt seinen eigentlichen Beruf erkannte, er soll eine geniale Ausgiebigkeit in kühnen und neuen Motiven erlangt haben; denn z. B. eine Zeichnung wie die drei Kreuze enthält vielleicht mehr der Art als Sebastian in seinem ganzen Leben producirt hat.

Was Sebastian zu wege brachte und wie er die Feder führte, wenn er sich einmal auf eigene Hand im Zeichnen versuchte, das verrät uns die Zeichnung zu dem Christus an der Säule, in der Galerie Corsini, eine Umzeichnung des ihm überlassenen Entwurfes Michelangelos. Sein Stil zeigt sich hier von dem Michelangelos völlig abweichend. Man erkennt darin eine Hand, die nur den Pinsel zu führen gewohnt ist; er modellirt in rundlich vagen Conturen, mit vielen kurz abgesetzten haken- und kommaartigen, geschlängelten Linien, die den Zug nach weicher Ausgleichung der Form verraten. Was ihm selbst bei der Übernahme des Gemäldes Lazarus für Clemens VII etwa vorgeschwebt hatte, davon giebt viel-

leicht die Zeichnung der Uffizien (Allori genannt) eine Vorstellung, sie würde uns zugleich den Zustand der Hilflosigkeit zeigen, die ihn bestimmte den Beistand Michelangelos zu suchen. —

Die Frau in der Kunst

Die Stellung Michelangelos zu den Frauen ist bekannt. Er war ein *soltero*: von freien Verhältnissen, dauernden oder vorübergehenden, ist nie etwas verlautet, und auch in den Dichtungen begegnet man kaum einmal dem Ausdruck einer erotischen Regung. Für Unbefangene konnte längst kein Zweifel bestehen, daß die Ursache dieser Kälte in der physischen Organisation zu suchen sei; hier erhebt sich die Frage, welchen Einfluß sie auf sein Schaffen ausüben konnte und ausgeübt hat. Dieser Einfluß ist nun auch unverkennbar, doch ist er nicht so einfach zu präcisiren.

Einwände gegen seine Auffassung des Weibes sind zuerst in den Tagen des Classicismus gehört worden: er sollte, hieß es, den weiblichen Charakter in Form und Ausdruck verfehlt haben. Seitdem pflegt man zu sagen, ihm habe, wie den Griechen und dem Aristoteles, die männliche Form als Normalform gegolten; „sein plastisches Ideal war die männliche Gestalt“ (Symonds). Der erste Angriff kam merkwürdiger weise von einem Archäologen, der diese Parteilichkeit teilte: Winckelmann war es, der ihm gegenüber für Frauenreiz eintrat. Sein Eindruck in Florenz war: Er habe aus seinen weiblichen und jugendlichen Figuren Geschöpfe einer andern Welt gemacht, in Handlung und Geberde. „Um seine Wissenschaft zu zeigen, wurde er übertrieben in nachdrücklicher Entdeckung aller Teile. Indem seine Weiber sich vom eigentlichen Charakter ihres Geschlechts entfernen, haben sie gar keinen Charakter; sie sind der Anmut gänzlich beraubt. Die Grazie ist ihm nicht im Traum erschienen.“

Man wird nicht leugnen können, die innere Unruhe, wie sie in den ihn fast zwangsweise beherrschenden Motiven des Contraposts zu Tage tritt, war der Schönheit wenig günstig. Derselbe Verkünder des griechischen Ideals fand in der Stille die herrschende Gemütsbeschaffenheit schöner Menschen, den eigentlichen Zustand der Schönheit. Und er hätte dafür die berufensten Schönheitsmaler in

Michelangelos Zeitalter anführen können. In den Frauengestalten der Venezianer, am liebenswürdigsten wohl bei dem älteren Palma, erscheinen uns Formen von griechischem Linienadel gesellt einer stillen Anmut, deren reiner Zauber in allen Wechseln des Geschmacks empfunden worden ist.

Am schroffsten urteilt Symonds: die weibliche Gestalt sei ihm nur *a less graceful sort of males;* seine Weiber sind kolossale Gebäude von Muskeln und Knochen.

Ein Blick auf seine Frauengalerie scheint dies Urteil zu bestätigen: In dem ersten florentinischen Jahrzehnt, dem die meisten seiner vollendeten Statuen angehören, fehlen die Frauen, mit Ausnahme der Madonna; in seiner größten plastischen Conception, dem Juliusdenkmal, finden sich zwar Victorien und Allegorien, aber sie sind auf dem Papier geblieben; erst in der Neige seiner bildhauerischen Produktivität hat er weibliche Gestalten in Marmor geschaffen. Aber in der Nacht hat er die charakteristischen Teile des weiblichen Körpers völlig reizlos, ja im Zustand beginnenden Verfalls, zeigen wollen, und in der Aurora durch den Ausdruck der Verdrossenheit den Schönheitsreiz der Gestalt fast aufgehoben. Und er hat seine Vorstellung von der Minderwertigkeit der weiblichen Form, am Maßstab des Ideals gemessen, mit einer gewissen Heftigkeit, wenn auch nur in Versen, ausgesprochen.

Hätten jene Tadler recht, so würde damit eine empfindliche Beschränktheit seines künstlerischen Vermögens constatirt sein, ein Defekt in seiner Darstellung der Menschheit. Er hätte ja nicht vermocht, sich über die Suggestionen der sexuellen Antipathie zu erheben, — ein contrastirendes Gegenstück zu jenen Malern, die von einem zufälligen Typus sinnlich beherrscht, diesen bei passenden und unpassenden Anlässen zu wiederholen gezwungen sind.

Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, ist das Urteil verfehlt. Weit entfernt nach einem Punkt zu gravitiren, zeigen uns seine Schöpfungen gerade die mannigfaltigen Züge der weiblichen Natur mit seltener Schärfe differenzirender Charakteristik.

Michelangelo war zu groß, zu sehr Künstler, d. h. der objektiven Betrachtung der Dinge fähig, um das complicirte Wesen des Weibes, in der Art gewöhnlicher Menschen, in dem geschlechtlichen Reiz beschlossen zu finden. Sein Werk enthält eine mit keinem

Künstler in Tiefe und Echtheit zu vergleichende Offenbarung des Weibes in allen Rollen, in seiner natürlich socialen Stellung als Gattin, Mutter und Kind, wie in der geistigen, des heroischen, mantischen und dämonischen Weibes. Und was ans wunderbare grenzt, bei so beschränkter Erfahrung im Verkehr des Lebens.

Das entscheidende Zeugnis ist die Sistina mit jenem gewaltigen Nebeneinander der großen Reihen: der Sibyllen und Familienstücke: dem Beruf der Frau im Dunkel des Hauses und auf der hohen Warte geistiger Mission.

Der eminent künstlerische Wert der Lunetten und Stichkappen war ja lange ein versiegeltes Buch: weil man, statt die Augen aufzumachen, die Namen ablas und sich dabei dachte was jedem in den Kram paßte. Wären diese Wandgemälde verloren gegangen und nur etwa in namenlosen Copien entdeckt worden, man würde geglaubt haben, in ihnen sei ein Bild des Familienlebens beabsichtigt gewesen: mit der Frau als Hüterin, Herrin des Hauses, fast eine Apologie der Frau, als Neuvermählte, als hoffende und glückliche Mutter, die Erzieherin und Pflegerin der Kinder und die Stütze und Trost des Mannes in Not und Elend, unermüdlich und von nie versagendem Temperament.

Michelangelo ist hier sogar reicher, realistisch mannigfaltiger, auch in Physiognomik und Geberdensprache, als alle seine Zeitgenossen und Vorgänger, und diesen Vorzug verdankt er ohne Zweifel eben seiner Freiheit von sinnlicher Befangenheit, die des Künstlers Phantasie an eine beschränkte Form fesselt. Es muß als ein nicht genug zu preisender Zufall begrüßt werden, daß ihn jenes Erzeugnis urchristlicher Legendenbildung, der Stammbaum des hl. Joseph, auf einen so genialen Einfall gebracht hat. Und in diesen Bildern, im Grunde eine naive Hinwegsetzung über das theologische Programm und die kirchliche Etikette der Capelle, ist mehr Christliches als irgendwo sonst. Sie machen fast den Eindruck einer Reinigung, indem sie durch ihre echte, gesunde Lebensluft profanere Impressionen semitischer und griechischer Curiositäten zum Rang des Ornaments herabsetzen.

Diese Motive scheinen der Umgebung des einsiedlerischen Meisters fern zu liegen; aber hat nicht auch der dramatische Dichter oft mehr Glück mit Charakteren, die ihm persönlich fremd, ja unsympathisch sind, als mit den im Zug seines Gefühls liegenden: er

tritt eben vor sie hin mit der Freiheit und Klarheit des beobachtenden Künstlers. —

Seine Inspirationen außerordentlicher Frauenerscheinungen beginnen dann an dem Punkte, wo das Weib sich über den Bereich der Affecte erhebt, — wo ihre intellektuelle Natur zur Geltung kommt. Und hier ist es wo ihm beschieden war, alle zu überragen.

Es waren die Gestalten der Vorwelt und Sage, die die Schwungkraft seiner Phantasie nach dieser Richtung befreiten. Das Altertum verlieh den Frauen den Beruf für Mantik, der Ahnung der Zukunft, allgemein ausgedrückt, für unmittelbare Erkenntnis. Und hier erinnert man sich, daß den Italienern der Renaissance die mittelalterlich nordische, romantische Vorstellung von weiblicher Cultur fremd war. Denn die Frauen wurden in Bestimmung zu humanistischer Bildung den Männern gleichgestellt. Und die unsterblichen Heroinen der italienischen Epen sind das poetische Gegenstück der Sibyllen.

Es war nicht zufällig, daß er seine bedeutendsten Frauenbilder für Personen von intellektuellem Rang gefunden hat. Männer, die für das Geschlecht unempfänglich sind, haben am meisten die Anziehung überlegener Frauen empfunden. Die einzige Frau, der er sich verehrend genähert hat, war jene geistvolle Witwe, deren theologische und ästhetische Conversationen ihn sogar beredt gemacht haben, eine christliche Sibylle.

An die Sibyllen schlossen sich die heroischen Frauen und die Allegorien! Die Heroinen gehören zu seinen rätselhaftesten und berückendsten Schöpfungen, phantastisch und dämonisch, ihre Namen hat er als sein Geheimnis hinterlassen. Aber während für die historischen Persönlichkeiten der Prophetinnen und ihren erhöhten Geisteszustand als adäquates Medium die Frescomalerei wie vorausbestimmt war, so hat er für die Zeichensprache der Allegorie die vollkommenste Form künstlerischer Verwirklichung, die Marmorplastik gewählt. In Symbolen der Mächte, die die Tiefe des Daseins beherrschen, hat er seine definitive Verkörperung des Ideals weiblicher Gestalt niedergelegt. Wogegen er für die Heroine, wo er der dichterischen Erfindung freien Lauf ließ, den *disegno* bestimmte.

Die Madonna

Und hier schließt sich denn auch die christliche Ausgestaltung der über die Natur erhabenen Weiblichkeit an: die Madonna. Die Reihe der Madonnenbilder beginnt mit seinem vielleicht frühesten plastischen Versuch, und reicht bis zu jenen zahlreichen Entwürfen des Greises, als er seine Skizzen andern, untergeordneten Malern zur Ausführung überließ. Sie enthält einige hochgefeierte Schöpfungen: darunter die vollendetste seiner Marmorgruppen, und das einzige ganz beglaubigte Staffeleigemälde. In allen ihm geläufigen Classen bildender Kunst hat sie ihn beschäftigt: als Statue und Relief, in *basso* und *mezzo relievo*, aber am reichsten in Zahl und Wechsel der Motive, auch am liebenswürdigsten, in den Handzeichnungen: ja diese sind sogar geeignet, das auf Grund jener der Öffentlichkeit zugänglichen Werke gebildete, allgemein verbreitete Urteil wesentlich und in günstigem Sinne zu modificiren. Als habe ihm ein neidischer Zufall grade die Ausführung seiner glücklichsten Eingebungen verwehrt. Und man vermißt seinen Namen in der Gruppe der durch die Stimme der Jahrhunderte ausgezeichneten Madonnenmaler. In seinen Dichtungen auch der späteren Jahre, als er nur noch der heiligen Muse huldigte, kommt die Madonna nicht vor.

Von den zahlreichen Motiven des Marienlebens hat ihn keins beschäftigt, außer der Dolorosa und der Mater amabilis; nur einige Verkündigungen hat er spät und auf Wunsch entworfen, aber nicht selbst gemalt. Es fehlt die Verklärte, in deren Erscheinung Raphael sein höchster Aufschwung beschieden war. Am nächsten trat er dem streng kirchlichen Stil in der Madonna von Brügge. Der ekstatische Zug, in dem der Mariencultus des Jahrhunderts Murillos und Riberas seine künstlerische Weihe fand, ist ihm fremd geblieben.

Das Madonnenthema berührt sich mit jenen beiden Classen seiner Frauendarstellungen: die Mutter mit dem Kinde, als rein menschliches Motiv, mußte den Ahnfrauen des Sistinischen Stammbaums sich nähern; die heilige Jungfrau jenen vom Gottesgeist heimgesuchten Seherinnen. Die Gruppe des Marmorrunds der Akademie, die Zeichnung des Museums in Bayonne, wo sie das Kind zärtlich umfaßt, würde in die Lunetten passen; dagegen hat die hohe Frau im Rund der Uffizien von jeher an die Delphica erinnert. Dem Jugendwerk

der Madonna an der Treppe würde, wenn man sie etwas umstilisirt an die Decke der Volta versetzt dächte, vielleicht von allen Sibyllen die Palme erteilt werden. Auch die Madonna Doni hat wenigstens den heroischen Bau der Sibyllen; aber hier ist das mütterliche Motiv, die Freude des Wiedersehens, im Eindruck verfehlt.

Kirche und Antike

Michelangelo hatten Schicksal, Zeit und eigner Wille zum Diener der Päpste gemacht — er war der langjährige Maler und Bildhauer des römischen Hofs und seiner Kirche; er hat den Dom des modernen Papsttums gebaut. Päpste aller Schattirungen hat er erlebt. Sie ziehen an seiner Gestalt vorüber wie die Wolken am Monde, von den Tagen tiefen Sinkens dieser geistlichen Macht bis zum neuen Anlauf der Welteroberung. Von dem ersten und größten dieser Reihe, der ihn nach Rom rief, dem gewaltigen Wiederhersteller des Kirchenstaats, sagte er, er gehöre ihm an, wie die Strahlen der Sonne. Und er hat seine Hauscapelle mit Werken erfüllt, die genügend gewesen wären, ein Malerleben auszufüllen. Dann erscheint er in Verbindung mit den zwei Florentinern, deren einer dem goldenen Zeitalter italienischer Cultur den Namen gegeben, zur Verherrlichung ihres Hauses; und er hat sich bereit erklärt, zu jeder Stunde Person und Leben für Clemens VII einzusetzen. Es war der zum Restaurator der verweltlichten Kirche bestimmte Paul III, der ihn zu seinem größten Gemälde im Vatican berief: diesen hat er für den einzigen erklärt, dem er von Herzen gedient.

Michelangelo war auch jederzeit ein guter Katholik, in gläubigem Herzen und in Befolgung der Obliegenheiten, die den Katholiken machen. Er ist unberührt geblieben vom modernen Heidentum der italienischen Humanisten; und auch von den papstfeindlichen Tendenzen der Reformation, obwohl er einst zu Savonarolas Füßen gesessen und im Alter von einer theologischen Idee ergriffen scheint, die das Centraldogma Luthers war.

Dieser Mann aber hat am Abend seines Lebens, berührt von der ernsten religiösen Bewegung der Zeit, vielleicht auch etwas lebens- und kunstmüde, aber hellsehend wie er glaubte, über seine glorreiche Vergangenheit strenge gerichtet, wenn auch nur in

Versen. Er hat über die schönen Griechenbilder, seine älteste Liebe, die *favole del mondo*, geseufzt als Götzendienst *(idolo e monarca)* und auf sein Leben als Gewebe verworrener Leidenschaften mit tiefer Reue zurückgesehen. Hatte er denn nur gewaltige Körperformen und Akte, unter dem Vorwand und in den Masken jener kirchlichen Stoffe in die Welt geworfen, zur Befriedigung seines Künstlerehrgeizes? Wie Shakespeare einmal klagt, daß sein Metier, wie das des Färbers, ihm die Hand beschmutze: „hab' Mitleid drum, und wünsch' ich werd' erneut."

Die Werke aus den Zeiten, wo er so streng über sein Lebenswerk zu Gericht saß, geben zu diesen Auslassungen den Commentar. Denn außer den bußfertigen Sonetten besitzen wir noch zahlreiche Entwürfe religiöser Bilder, in denen wirklich die Andacht das Wort führt, aber die Kunst, soviel er noch davon zugelassen, in der Tat nur Sprache ist, ohne eigne Ansprüche. Keine Marmorbilder sind es mehr, kein „sterblicher Tand von Farben" und Formspielen, es sind fromme Hymnen, Bilder wie sie Pilger von ihrer Wallfahrt mitnehmen. —

In jenes Papstdenkmal von S. Pietro in Vincoli, im ersten Entwurf noch altrömisch heidnisch, hat er damals, zu Wiederaufnahme und Abschluß gezwungen, in letzter Stunde eine Gestalt gesetzt, fast sein letztes Marmorwerk, die wie ein Strich ist durch alles frühere. Diese Rahel hatte er, mit ihrer Schwester Lea, wie in einer plötzlichen Eingebung, an stelle der ausgeschiedenen „Gefangenen" geschaffen. Diese Betende steht sie nicht da wie eine Fürbitterin nach allen jenen Sünden der Kunst? —

Man hat Michelangelo neuerdings oft als einen modernen Künstlertypus begreifen wollen, ja als den ersten und größten modern gesinnten unter den Leuchten der Renaissance. Besonders darin, daß er, eminent subjectiv, immer nur sich selbst dargestellt habe. Man könnte doch auch, ohne paradox zu sein, die entgegengesetzte These verfechten: daß er nicht nur, nach eigener Versicherung, seine Kunst der Antike verdankte, daß er auch von Haus aus, in seinem tiefsten Empfinden wie in seinem freisten Gestalten, eine antike Natur war, ein Verwandter des griechisch römischen Altertums. In seinen erhobenen und hingebenden, wie in seinen trotzigen Regungen: Nicht Entsagung und Gebet, sondern der Enthusiasmus des Schönen, der göttliche Wahnsinn Platos entrückt

ihn zum Himmel. In die christlich kirchlichen Stoffe hat er sich nie recht finden können, ihre Auffassung hat sogar oft etwas bizarres; aber in der Antike erkennt er bei der frühesten Berührung seine Verwandten, und er beginnt mit Zerreißung jeden Zusammenhangs mit der florentinischen Überlieferung. Seine frühesten Versuche waren sie nicht Ausstrahlungen jener Lectionen im Palast Medici, vom Herrn Lorenzo selbst erteilt, als Cicerone seines Anticagliencabinets? Als er zum erstenmal ganz freie Hand hat, greift er zu den alten Göttern: die erste Statue, die er sich selbst erkoren, war ein Hercules, wie seine erste Composition ein Heroenkampf der Urzeit. Vielleicht seine edelste Nachbildung einer hellenischen Gottheit, der Hermes im Louvre, ist Skizze geblieben. Und der David war doch ein altertümlicher Heroenknabe, in der Art jener neuentdeckten Herculesknaben, die damals in Rom so viel Aufsehen machten. Aber auch im Alter hat er, beschäftigt mit Gesichten der letzten Dinge, in jenen Scenen des Erotengelages, des Götterschießens, des Phaeton für Cavalieri den antiken Ton getroffen wie kaum vorher.

Gewiß ist wohl, als sie ihn nach Rom beriefen, hat jenen Herren etwas ganz anderes vorgeschwebt als was er ihnen lieferte. Der Zufall sollte es so fügen, daß man gleichzeitig ein weit gefügigeres Genie fand, das alle die Ideale Roms auf geistreiche Art auszudrücken und durch die Reize der neuen Kunst zu vergolden bereit und befähigt war. Raphael hatte im Ausdruck des katholischen Empfindungslebens, wie der Ideen der päpstlichen Monarchie: Rom als Centrum und Leiterin alles geistigen Lebens, seinen Nachfolgern kaum etwas übriggelassen, einen Schimmer neuentdeckter griechischer Schönheit und Anmut über diese Glorification der römischen Kirche verbreitend. Auch dies stimmte zu Nachsicht gegenüber den Verwegenheiten des eigenwilligen Mannes, von dem Niemand zweifelte, daß er den Urbinaten als Genie überrage.

Sein Papstdenkmal, bestimmt für S. Peter, inspirirt von Motiven altkaiserlicher Triumphbogen, nahm es sich nicht wirklich aus wie ein Triumphgepränge des neu erweckten Altertums? Titanisch war die Idee: titanisch freilich auch, wie eine Nemesis, der Zusammenbruch dieses seines mächtigsten bildhauerischen Traums.

Derselbe Julius hatte ihm bei der malerischen Ausstattung der Decke seiner Hauscapelle eine Folge der Zwölfapostel bestimmt.

Der alttestamentliche Stoff war, wenigstens nach seiner Erklärung, des Künstlers eigne Wahl. So war hier freilich das christliche Element von selbst ausgeschaltet. Aber auch das Alte Testament beengt ihn: er findet Vorwände, in Reihen namenloser Gestalten seinem Cultus der Kunst um ihrer selbst willen, in freien Phantasien, eine Hekatombe zu weihen.

Da will es scheinen, als sei nicht blos die Reizbarkeit des Einsamen der Grund jener strengen Abschließung unter dem Gewölbe der Sistina: als sei etwas im Spiel gewesen von Besorgnis, daß ein so kühnes Unternehmen nicht ohne störende Einwände von statten gehen könne, als habe er auf den entscheidenden Eindruck des *fait accompli* gerechnet. Denn ist nicht sein letztes und größtes dem Vatican geweihte Werk, obwohl in kirchlichem Geist gedacht, von dem Urteil der Autorität am härtesten getroffen worden? Hier erwies er sich noch einmal, in ungeahntem Grade, seinen Päpsten als *terribile.* Die hohe Bildung der Zeit, die Achtung, die man künstlerischen Werten, der *virtù*, zollte, bewirkte daß man die Einwendungen fallen ließ. Aber schon der von italienischer Cultur unberührte Holländer Hadrian VI hatte ausgesprochen, daß solche Werke an ganz andere Orte gehörten. Die wiederholten heftigen Angriffe von höchster, competenter Seite fallen um so mehr ins Gewicht, angesichts der grenzenlosen Verehrung des Mannes, seiner glorreichen Vergangenheit, dem ehrwürdigen Alter und dem Bewußtsein seiner Redlichkeit, der übermenschlichen Mühe, die eine solche Arbeit gekostet.

Michelangelo, der Maler des Katholicismus, ein Heros christlicher Kunst, der Genosse der Giotto und Fra Angelico, das klingt ja wie ein Paradoxon! Ein Künstler, dessen leidenschaftliches Interesse in der schönen Menschengestalt aufgeht und in Figurationen ihrer Kraftentfaltung.

Aber am deutlichsten tritt dieses antike Wesen zu Tage, wo er sich auf christliche Probleme einließ: in den Darstellungen des Stifters der christlichen Religion und der Madonna; wenn er mit Ernst sich anschickt hier sein Bestes zu geben.

Nur einmal hat er Christus dargestellt, wie der Christ ihn wiedererkennt: da wo er den Sieger über den Tod als Leiche vorführt: in der Pietà.

Wenn ein Alexander Severus, als er Christus seinen Haus-

göttern beigesellen wollte, einen Künstler von der Stärke eines Lysipp oder Apollonius zur Verfügung gehabt hätte, dieser würde vielleicht ein Gebilde geschaffen haben, wie den Christus der Minerva. Man lese die Geschichte dieser Statue: ist es nicht als ob ein Dämonium jeden Schritt hemme, bis dann unter eines Gehilfen Händen eine Gestalt herauskam, an der nichts von Christus ist als das schwere Holzkreuz. Ein Grieche würde ihn vielleicht für den Hermes der Ringschule gehalten haben. Es soll der Auferstandene sein: die Auferstehung aber war doch eine Tatsache des Glaubens, ein Erlebnis im Geiste derer die ihn liebten und deren Liebe über den Tod siegte. Er hat auch die Auferstehung gezeichnet: aber da malte er nur den Schrecken der Wächter beim Hervorbrechen eines Begrabenen, der gespenstisch in den Lüften verschwindet.

Und so war ihm beschieden, in seinem letzten, größten Werk den Gott der Gnade als unerbittlichen Richter darzustellen, als das verkörperte Gesetz, „das da tötet", nach Paulus.

In seinen Anfängen als Bildhauer des Papstes, zu Rom, kam die Gruppe des Laokoon ans Tageslicht. Sie läßt sich spüren auch in der Capelle; aber in der Gestalt des gekreuzigten Haman! und hier und da in einzelnen heftigen Bewegungsmotiven. Dieser griechische Laokoon war christlicher als Michelangelos Christus, denn er leidet für sein Volk und empfängt, sich opfernd, im Schmerz über seine Kinder, die tödliche Wunde!

Noch merkwürdiger, bezeichnender war sein Verfahren als Bildner der Madonna, dieses reinsten, höchsten Symbols christlichen Empfindens: als *fons amoris:* der Idee der Gnade — der Zuflucht religiöser Sehnsucht, nachdem der Heiland zur theologischen Formel erstarrt war, dank dem Danaergeschenk der Philosophie. Sicherlich hat er in ihr vereinigen wollen was ihm von Schönheit, stiller Hoheit und Anmut zu Gebote stand. Nur die Liebe hat er vergessen. Denn er war mehr darauf bedacht, das höhere Wesen zu markiren, als die zärtliche Mutter und die milde barmherzige Fürsprecherin; diese Erhabenheit aber fand er im Intellekt.

Das Affectionsverhältnis ist nur ausgedrückt im Hinstreben des Kinds zur Mutter; müde der Gesellschaft der Altersgenossen, selbst des kleinen Johannes, entflieht es diesen, eilt zurück zur Mutter. Aber diese statt ihm die Arme entgegenzubreiten, wendet sich ihm kaum zu, die Augen begegnen sich nicht, es erscheint als

Störer ihrer heiligen Mußestunden. Sie blickt wie zerstreut in die Ferne; hingenommen von tiefen Gedanken, sieht sie an dem Kinde vorbei. Diese sind durch das heilige Buch angeregt: entrückt der Umgebung weilt sie in Ahnungen der Zukunft, in einer anderen höheren Welt. Die athenische Irene, als Pflegerin des Plutoskindes auf ihrem Arm, steht hier der christlichen Aufgabe näher.

Und ebenso vermißt man die huldvolle Hinwendung zu dem Verehrer, die *gratia plena,* die wie verschleiert zurücktritt in seinen heiligen Genrebildern.

Hier aber erhebt sich vor uns eine Schöpfung, über die es von alters her nur eine Stimme gab: die Pietà. — Und doch, dieser himmlisch reine Adel, dieser in der Tiefe verborgene Schmerz — er ist gegen den Sinn des Motivs, wie es der kirchliche Kunstgeist des ausgehenden Mittelalters sich geschaffen hatte: denn in der Pietas sollte grade der höchste Grad des Passionsgefühls Gestalt gewinnen. Zu dieser Absicht seiner Vorgänger steht er nun in bewußtem Gegensatz. Es ist die Erhabenheit über die Region des Affects, im Sinn hellenischer Moralisten, die Vornehmheit platonischer Herabsetzung des empfindenden Teils der Menschennatur, was Michelangelo mit Aufbietung seiner höchsten Kunst ausgedrückt hat, freilich mit einem Takt und persönlichen Anteil, daß man vor dem Werke solche Einwände vergißt.

Auch sonst erscheint Michelangelo in seinen Frauengestalten im Einklang mit dem Empfinden der Griechen. Ihre polytheistische Kunst war in den Personificationen weiblichen Geschlechts darauf gewiesen, die weibliche Natur über das Menschliche zu erheben, und erreichte es, indem sie ihre geistige Vornehmheit betonte, die Vorherrschaft des Willens und der Intelligenz: — des männlichen Elements. Denn das Gefühl religiöser Ehrfurcht stimmt nicht zu Trägerinnen weiblicher Reize, die das egoistische und herrschsüchtige Gefühl der Geschlechtsliebe auslösen. Auf ihren Stirnen liegt der Ernst des Gedankens, die Unerschütterlichkeit des Charakters. Selbst die leidende, unterliegende Frau (die Amazone) ist eine Heldin.

Mit diesem männlichen Geist griechischer Frauenstatuen konnte Michelangelo sympathisiren. Seine größten Conceptionen sind die Seherinnen, verwandt der Athene. Ihnen schließen sich an die namenlosen Gestalten, deren Sinn die Macht des Schicksals. Die

„Amazone“ des Palastes Cesi nannte er das schönste Stück in ganz Rom.[1])

Dagegen scheint er in der Frauenliebe das geistige Element ausgeschlossen zu haben: sie schien ihm nur sinnlich und geeignet herabzuziehen: sie sei eines weisen und männlichen Herzens unwürdig (*cor saggio e virile*, Son. 53). Diese männliche Gesinnung wäre auch die der Griechen, wenn Goethe Recht hätte, der meinte, ihr Verhältnis zur Frau habe sich nicht über die Grenzen des gemeinen Bedürfnisses erhoben:

Donna è dissimil troppo, e mal conviensi
Andar di quella al cor saggio e virile.

Die Meinungen über Michelangelos Verhältnis zur Antike haben im Lauf der Zeiten gewechselt. Zwar was er selbst dachte, kann nicht zweifelhaft sein, und hat nie gewechselt (S. 16). Er hat von den alten Marmorn stets mit ungemischter Bewunderung gesprochen, und ihnen seine Kunst zu verdanken versichert: beim ersten Anblick habe er alle andern Lehrer und Vorbilder verabschiedet. Er ordnete sich hier gern unter, was sonst nicht seine Art war: als den Alten ein Cardinal im Colosseum trifft, sagt er: „Ich gehe noch in die Schule zu lernen.“ Denn diese Bekenntnisse stammen nicht aus den Jahren der Jugendeindrücke: als Greis hat er so zu seinem Ascanio gesprochen, damit er es der Welt erzähle. Und als ihn Vittoria Colonna zu jener Expectoration über die höchsten Fragen verlockt, sagt er: die wahre Kunst sei die italienische, die aber mit der alten griechischen identisch sei *(que é o grego antico);* vollendet malen heiße wie ein Italiener malen, das komme aber daher, daß in Italien mehr als in einem Land der Welt von der Kunst des Altertums erhalten sei. Und so, versichert er, wird die wahre Kunst auch bis ans Ende hier bei uns verbleiben.

Seine Werke, besonders die florentinischen, scheinen dies Urteil zu bestätigen: in ihnen sind kaum moderne Anregungen oder Entlehnungen zu constatiren, während antike Erinnerungen so augenfällig wie zahlreich sind. Er würde vielleicht dem armen Raphael Mengs beigestimmt haben, der meinte, es würde, ohne die Antike,

[1]) È stata lodata da Michelangelo, per la più bella cosa, che sia in tutta Roma. ALDROVANDI, p. 122.

nur ein neuer Donatello oder Ghiberti geworden sein: ihr Anblick erst habe in ihm den Drang erweckt, den trockenen Stil, das *servile ed umile* abzuschütteln.

Dies war lange die allgemeine Meinung; doch setzte man später hinzu, er sei dann doch eigene Wege gegangen, aufwärts und abwärts. Aber die Zeitgenossen und die im Schatten seiner Werke und der Antike aufgewachsenen Italiener haben bis zur Mitte des XVIII Jahrhunderts von einem Gegensatz kaum etwas bemerkt.

Seine Entdeckung stammt aus den Tagen der neubelebten Archäologie, mit der ihr gesellten Bewegung gegen die Entartungserscheinungen der Barockzeit. Sie erhielt noch mehr Nachdruck durch den von der Romantik aufgebrachten Cultus der Primitiven, und zuletzt durch die Discreditirung der italienischen Antiken, als minderwertiger Copien oder Erzeugnisse einer Bastard- und Verfallkunst. Sodaß nun grade bei den Statuen, von denen er mit Bewunderung gesprochen, unter den Snobs der Kennerschaft ein Wetteifer der Herabsetzung in Schwang bemerklich wurde.

So kam das Thema auf: „die Menschen des Michelangelo und die Menschen der Antike." Wenn er selbst stolz darauf war ein Griechenschüler zu heißen, so galt er nun für eminent modern: seine mythologischen Stücke lassen uns ja am kältesten. Dem hellenischen Zug der Form, des Maßes, der Schönheit, mit dem man überhaupt nichts mehr anzufangen weiß, setzt man entgegen den Affect und die Kraft. Und wenn man einem genetischen Zusammenhang nachgeht, so ist die Tendenz, ihn möglichst aus sporadischen Ansätzen florentinischer Herkunft zu erklären. Aber er war ja Originalgenie: wenn er auch gewollt hätte: ein Thorwaldsen hätte er nicht werden können: er war gezwungen ein neues Idiom zu entdecken oder zu erfinden. Es klang paradox, als man ihn neuerdings in dem Gefach „Klassische Kunst" unterstellen wollte.

Die Beobachtung ist nicht neu, daß Michelangelo fast ausschließlich von den Denkmälern der späteren Zeiten, Alexanders des Großen und der Diadochen, gefesselt worden ist: auf diese beziehen sich seine bewundernden Aussprüche, wie sie z. B. Aldrovandi verzeichnet. Er scheint also an dem Punkte anzuknüpfen, wo die alte Kunst geendet hatte: als Wiedererwecker gleichsam und Fortsetzer ihr über die Kluft der Jahrhunderte die Hand reichend.

Jener Zusammenbruch der alten Kunst in der späteren Kaiserzeit — wäre er etwa nicht so sehr aus inneren Ursachen zu erklären: Erschöpfung der Lebenskraft, Verbrauch der Stoffe, als durch die brutale Gewalt geschichtlicher Zufälle, die Verbreitung der neuen Orientreligion? Wer wollte beweisen, daß sie nichts mehr zu sagen gehabt? Das was sie verschweigen mußten, hätte nun Michelangelo offenbart!

Man konnte in seinen Statuen eine Wahlverwandtschaft entdecken mit dem großen Lysipp: es sind dieselben schlanken Proportionen, die durch die athletische Disciplin hochgesteigerte Körperlichkeit, die momentane Bewegung, die complicirten Acte nebst den Überschneidungen: ein temperamentvolles Wesen, das in den Motiven des Contraposts zu Tage tritt. Dagegen fehlt freilich der realistische Zug der peloponnesischen Kunst: das Bildnis, das Genre, die interessante Zufälligkeit der Motive lagen seiner Natur fern. Als genialer Schöpfer bedeutender Typen — dem Geist seiner Kunst nach — hat man ihn von jeher mit den Großen der attischen Zeit zusammengerückt, Phidias obenan.

Ein Zug jener späteren, die entlegeneren und schwereren Probleme der Naturbeobachtung verfolgenden Griechenkunst war die Richtung auf Motive der gehemmten Bewegung, sei es in folge äußerlich gewaltsamen Zwangs, sei es als Wirkung der Schwerkraft, im Schlaf und Tode. Auf seine intensive Beschäftigung mit derartigen Aufgaben hat zuerst der geistvolle Anatom Wilhelm Henke hingewiesen. Freilich wollte er hier grade den charakteristischen Gegensatz des Meisters zur Antike erkennen: er irrte darin, daß er seine Werke statt mit den ihnen correspondirenden Parallelen, mit den freilich formal ganz anders gearteten der älteren Perioden verglich.

Aus jenen Kreisen stammten seine frühesten Eindrücke der Antike. Im Garten von S. Marco fand er zwei Statuen des Marsyas, ergänzt von Donatello: wie ernst sie ihn beschäftigt haben, sieht man aus ihrer Nachwirkung in den Gruppen der gefesselten Gefangenen im Juliusdenkmal; ihnen schlossen sich an die Gebändigten zu Füßen der Victorien. Das bedeutendste Ergebnis aber dieses Ringens mit dem Problem des Leblosen liegt uns vor in einem seiner ersten Meisterwerke: dem Christus der Pietà, wo er der Schwere die mannigfaltigsten, feinsten Werte abgewonnen hat:

in jenen Wundern der Linie, als Ausdruck des Friedens und der Verklärung im Tode: diesem Helldunkel von Tod und Leben.

Der Gegensatz im Problem „Michelangelo und die Antike" steht auf einem ganz anderen Blatte. Es ist seine durchaus selbsterrungene, persönliche Methodik an stelle der durch die Doctrin der Schule bedingten der Griechen, im System der Proportionen wie in der Stilisirung der Form und dem Kreis der Actmotive. Man könnte es Conventionalismus nennen: nach ihm vermag die Archäologie die Zugehörigkeit namenloser Fundstücke mit Sicherheit zu bestimmen, so absolut ist diese Bedingtheit. Nun aber sehe man eine Statue Michelangelos neben der Antike: er scheint der Natur freier gegenüberzustehen: ein Autodidakt und Improvisator: bei aller Energie des persönlichen Stempels ist das Leben der Oberfläche naturalistisch freier und bewegter.

Die hellenische Sculptur ist groß geworden durch die Tradition; ihre ewigen Gestalten waren Typen, Schöpfungen der Jahrhunderte; und das Fundament der Form ist der Canon. Michelangelo dagegen setzt an mit einem Bruch der Überlieferung, er erkannte keinen Canon an. Die Griechen durften bei alledem Naturalisten sein: denn sie hatten vor Augen eine durch Gymnastik fast zu idealer Vollkommenheit fortgebildete Natur: sie konnten bis auf Philostrats Zeit Nachahmung für das Wesen der Kunst halten und die Phantasie vergessen. Michelangelo rang nach Beherrschung der Naturformen, aber als Sprachwerkzeugen, mit denen er seinen Visionen Realität geben wollte. Den wahren Urquell der Kunst fand er in sich. Die ewige Schönheit war ihm bei der Geburt verliehen mit Meißel und Pinsel zu verkörpern: ein Raub des göttlichen Funkens aus übersinnlichen Regionen.

Michelangelos prometheisches Unterfangen, das Ideal mit souveräner Willkür neuzuschaffen, würde Griechen vielleicht als eine Tolma, ja als Hybris erschienen sein. Ihnen wäre dieser Terrible, dieser *δεινωτικός* unheimlich gewesen. Freilich war diese Eigenmächtigkeit eben die Voraussetzung seiner Wiedererweckung der Griechenkunst.

Wunderlich könnte scheinen, daß einem vom Geist der Antike so tief ergriffenen, den Griechen verwandten und ebenbürtigen Meister der Renaissance, die Hauptquelle aus der man die Erkenntnis antiken Geistes schöpfte, die Literatur, so gut wie ver-

schlossen war. In einer Zeit wo die Gebildeten sich schämten, in der Vulgärsprache zu schreiben und zu dichten, wo Päpste und Fürsten die Länder nach Manuscripten absuchen ließen, konnte er darauf verzichten, Ovid, Horaz und Vergil, den *maestro* und *autore* seines Dante, in ihrer Sprache zu lesen; — obwohl er mit einem grundgelehrten Stoff aus der Mythologie seinen Lauf begann und manche Götter in Marmor und noch mehr in köstlichen Zeichnungen zu Leben erweckte.

Darin erinnert er an den Ebenbürtigen, der sich auch in seiner Grabschrift *mirator veterum* genannt hat. Aber Leonardo unterließ die Empfehlung der antiken Denkmäler, weil ihm Nachahmer des Ehrentitels Söhne der Natur nicht wert schienen. Die Maxime dieses Naturalisten, bei Wahl schöner Vorbilder mehr der allgemeinen Stimme als dem persönlichen Geschmack zu folgen, würde Michelangelo entsetzt haben.

Er war zu früh aus der Schule ins Atelier gekommen. Aber um so gewaltiger erscheint jene divinatorische Macht, die ihn befähigte, die edelste Blüte hellenischer Cultur sich zu erschließen, und aus Gesprächen und Reden auch mit der sublimen Gedankenwelt eines Plato Fühlung zu gewinnen.

Namen- und Sachregister

Verzeichnis der Abbildungen

